Ю·Н·ТЫНЯНОВ

ПОЭТИКА
ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
КИНО

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

КОМИССИЯ
ПО ИСТОРИИ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

НАУЧНЫЙ СОВЕТ
ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ



Ю·Н·ТЫНЯНОВ

ПОЭТИКА

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

КИНО



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1977

Ответственные редакторы

Б. А. КАВЕРИН и А. С. МЯСНИКОВ

Издание подготовили

Е. А. ТОДДЕС, А. П. ЧУДАКОВ, М. О. ЧУДАКОВА

Т $\frac{80101-038}{042(02)-77}$ БЗ—14—24—75



ПРЕДИСЛОВИЕ

Научная деятельность Юрия Николаевича Тынянова началась очень рано — в сущности, еще в гимназические годы. Уже к семнадцати годам он не просто прочел, а пережил русскую литературу. Ему понятны и близки были трагедия Лермонтова, самоотречение Толстого. Он уже свободно владел крылатым знанием, основанным на памяти, которую смело можно назвать феноменальной.

Наш современник должен прежде всего представить состояние гуманитарной науки начала века. «История литературы,— писал в 1893 г. А. Н. Веселовский,— напоминает географическую полосу... куда заходят охотиться историк культуры и эстет, эрудит и исследователь общественных идей» [1]. В многотомных трудах исчезала грань между реальной жизнью и героями, воплотившими эту жизнь в художественном произведении. Так, в своей «Истории русской интеллигенции» (1906—1911) академик Д. И. Овсянико-Куликовский ставит рядом Чаадаева и Евгения Онегина, Грановского и Дмитрия Рудина. Внимательно изучавший Потебню и Веселовского, с уважением относившийся к работам В. Н. Перетца и С. А. Венгерова, Тынянов, с его остротой зрения, не мог принять рутинных схем эпигонов академической науки. «Я стал изучать Грибоедова — и испугался, как его не понимают и как не похоже все, что написано Грибоедовым, на все, что написано о нем историками литературы (все это остается еще и теперь). Прочел доклад о Кюхельбекере. Венгеров оживился. Захлопал. Так началась моя работа. Больше всего я был не согласен с установившимися оценками» [2].

Начинались поиски собственного пути. Они были связаны, без сомнения, с длительными размышлениями над тем, что предлагала ему традиция, существовавшая десятилетия. И столкновение с традиционной наукой, которая «скользила по общим местам и неясно представляла себе людей, течения, развитие русской литературы» («Автобиография», стр. 20), оказалось очень острым. Оно и не могло быть иным. Ученый, сложившийся после революции, Тынянов не терпел машинального мышления. Формулы, су-

[1] *А. Н. Веселовский.* Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 53.

[2] *Ю. Н. Тынянов.* Автобиография. В кн.: Юрий Тынянов. Писатель и ученый Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966, стр. 19.

ществовавшие по инерции в старом литературоведении, неизменно вызывали с его стороны резкий отпор.

В 1916—1919 гг. вышли в свет три выпуска «Сборников по теории поэтического языка». Авторы их организовали Опояз — общество по изучению поэтического языка (существуют несколько отличающиеся друг от друга версии его возникновения — фактические сведения даны в комментарии, стр. 504—507). Тынянов вошел в это общество в 1919 или 1920 г. и внес в его работу оригинальный и значительный вклад. Молодые ученые, чувствовавшие себя у истоков нового общества и новой науки, пытались познать прошлое в свете настоящего. Вне этой неповторимой атмосферы революционных лет нельзя понять ни их ошибок, ни их достижений.

Понимания этого нельзя достичь, не воссоздав надежной фактической канвы их деятельности, особенно раннего ее этапа. А это возможно лишь в результате тщательного изучения еще очень мало затронутого печатного и архивного материала — немногих уцелевших писем и дневников, рукописей или афиш, оказавшихся нередко единственным свидетельством прочитанного более полувека назад доклада... Это время — время юности моего поколения — давно уже стало историческим. Читая страницы его литературной и научной жизни, исследователь проделывает работу, сходную с работой археолога. «Речь идет не о реабилитации формализма и не о новом туре его разоблачений, а о возможности дать объективную оценку его основных положений, его исторического значения»,— пишет А. С. Мясников в статье «Проблемы раннего русского формализма», пытаясь взглянуть на это течение «глазами нашего современника, человека 70-х годов XX века» [3]. Эта сложная задача, которая предполагает как строгость исторического изучения, так и современную оценку, решается сейчас усилиями многих исследователей. Я думаю, что важную роль играют здесь предпринятые в последние годы издания трудов ряда ученых — В. М. Жирмунского, Л. С. Выготского, Б. М. Эйхенбаума, П. Г. Богатырева, Ю. Н. Тынянова и др.

Оценивая первые этапы работы формалистов, современный исследователь пишет, что «они стремились раскрепостить поэтическое слово от философских и религиозных догм, насаждавшихся символистами... Вместо характерного для литературной науки прошлых лет стремления использовать в литературоведческом исследовании философию, историю культуры, психологию формалисты ориентируются на лингвистику, на методы филологического анализа художественного произведения, на конкретное изучение специфических особенностей литературного материала» [4].

Не вдаваясь в детальное рассмотрение основных теоретических

[3] Контекст. 1974. Литературно-теоретические исследования. М., 1975, стр. 78.

[4] *С. Машинский.* Пути и перепутья. (Из истории советского литературоведения).— «Вопросы литературы», 1966, № 5, стр. 74—75.

положений Опояза, можно выразить их известной формулой: художественное произведение есть сумма приемов. Прием преобразует внеэстетический материал в произведение искусства. В результате того или другого соотношения приемов возникает композиция, построение. Ранний формализм интересовался преимущественно тем, как «сделано» произведение,— самое это слово вошло в обиход Опояза. В стихотворении, новелле, романе исследователь стремился прежде всего найти композиционную основу. Вопрос о смысловом построении не ставился. Тем самым игнорировался и феномен многозначности любого подлинного произведения искусства. При всем остроумии наблюдений, сделанных талантливыми учеными, «сумма приемов» оказывалась механистическим понятием, подменявшим собой живое бытие художественного целого.

Формула «искусство как прием» «работала» только в рамках теории внутреннего, имманентного развития литературы, в основном независимого от сложного воздействия социальной среды. Приемы стареют, теряется ощущение новизны. Они повторяются — сознательно или бессознательно. Постепенно (или внезапно) нарастает необходимость их обновления, возвращающего искусству свежесть и силу. Но почему возникает эта необходимость? Почему в литературной борьбе побеждает вполне определенное направление — именно это, а не другое? Механистически упрощенная картина историко-литературного развития не давала ответа на эти вопросы. Справедливо возражая против характерного для дореволюционной науки прямолинейно-идиллического понимания традиций, формалисты предложили считать основным другой фактор — фактор борьбы за «новую форму». Эта крайность привела их к узкому представлению: борьба направлений рождается из самой себя, вне зависимости от социальных условий. Отсюда недалеко было и до искусственной изоляции литературы, развивающейся якобы вне других сфер общественной жизни. Естественно, что эта тенденция обусловила существенную ограниченность того, что было сделано формалистами в теории и истории литературы. Об этом подробно пишут в своих известных работах М. Б. Храпченко, Ю. Я. Барабаш, А. С. Мясников и другие. Общим и конкретным вопросам деятельности Опояза, критическому анализу его теорий с философской точки зрения и в аспекте эстетики и литературоведения посвящен ряд специальных работ, этому уделяется внимание в диссертациях и «Ученых записках». Такой анализ, как и установление истоков формализма в русском и западном искусствознании, сопоставление Опояза с другими научными течениями, изучение борьбы марксистской эстетики и критики с формализмом, попыток формализма учесть воздействие на литературу социальных факторов, тщательное отделение полемически-эпатирующих лозунгов раннего Опояза от того ценного, что содержится в конкретных работах,— все это не только служит интересам истории нашей общественной жизни, истории

науки, но и отвечает требованиям современности, науки сегодняшней.

Среди опоязовцев сравнительно рано возникло стремление разобраться в закономерностях литературной эволюции — и с особенной силой это стремление сказалось в научном творчестве Тынянова. Именно он в последовательном развитии своих взглядов очень многое сделал для преодоления формулы «искусство как прием».

В деятельности формальной школы его поиски занимали особое место. Так, он остался свободен от теоретизирования по поводу «слова как такового» и в изучении стихотворного языка направил свои усилия на исследование специфически поэтической семантики.

Войдя в Опояз уже после того, как сложилась научная теория его основателей, он в своих ранних работах разделял основные положения формалистской доктрины. Это видно в первой его большой работе «Достоевский и Гоголь», где действие сложных факторов, образующих реальный литературный процесс, возведено к жанровому и стилистическому явлению пародирования, а диалектика преемственности и борьбы, играющая столь важную роль в этом процессе, представлена только одной из «составляющих» — антагонизмом литературных поколений. В статьях о Некрасове и Тютчеве много ценных мыслей и наблюдений, но социальная, познавательная стороны поэзии здесь отодвинуты, отделены от формы. В то же время Тынянов принес с собой и пристальный интерес к значению художественного построения и острое чувство исторического фона, без которого это значение невозможно понять с необходимой полнотой. Говоря об отношении Тынянова к «первоначальной доктрине формальной школы», Л. Я. Гинзбург справедливо подчеркивает именно эти свойства его научного творчества.

Мне представляется характерным разговор, о котором она вспоминает, подкрепляя свое убедительное рассуждение: «— Виктор — механик... Он верит в конструкцию,— говорит Тынянов о своем близком друге В. Б. Шкловском.— Он думает, что знает, как сделан автомобиль... А я, я — детерминист. Я чувствую, что жизнь переплескивается через меня. Я чувствую, как меня делает история» [5].

«Обособляя литературное произведение, исследователь вовсе не ставит его вне исторических проекций, он только подходит к нему с дурным, несовершенным историческим аппаратом современника чужой эпохи» («Литературный факт»). Эта мысль, перебрасывающая мост между настоящим и прошлым, характерна в равной мере и для научных трудов Тынянова, и для его художественных произведений. Так в теорию замкнутого литературного ряда врывается историзм, органическое свойство таланта

[5] Юрий Тынянов. Писатель и ученый, стр. 90.

Тынянова, окрасившее все, что он сделал в науке и в художественной прозе.

Стремление понять, из каких слагаемых составляется сложный смысл художественного произведения, как исторически изменяются способы порождения этого смысла, как воспринимается он современниками и потомками — людьми, живущими в разные литературные эпохи и по-разному прочитывающими одни и те же тексты,— все это отличительные черты научного мышления Тынянова. И в изучении отдельно взятого произведения, и в подходе к истории литературы они определили своеобразие Тынянова внутри формальной школы. Особенно важной в этом отношении была книга «Проблема стихотворного языка» — недаром сам автор считал ее наиболее характерной своей работой (см. об этом в комментарии, стр. 502). Но не только эта замечательная книга приходит на ум, когда задумываешься об оригинальном вкладе Тынянова в деятельность Опояза и шире — в общетеоретический багаж богатой яркими концепциями науки 20-х годов. Решительно утверждая художественную специфику литературы, Тынянов увидел вслед за этим необходимость поставить вопрос о ее соотношении с другими социально-культурными явлениями (подробнее об этом в комментарии, стр. 525—526). «Построение... замкнутого литературного ряда и рассмотрение эволюции внутри него наталкивается на соседние, бытовые в широком смысле, социальные ряды»,— писал он. Методологические трудности движения к этим рядам, вовлечения их в научный анализ он попытался разрешить в статьях «Литературный факт» и «О литературной эволюции», призвав на помощь нелегкую, необычную, но будящую теоретическую мысль терминологию. Понятия «система», «функция» (см. о них в комментарии, стр. 520 и далее) были для него опорными при построении концепции литературной эволюции. Ее нельзя считать полностью разработанной, завершенной, но без учета этих положений Тынянова, без анализа его терминологического аппарата невозможна объективная оценка его деятельности. Тыняновское понимание стихотворного ритма и смысла, как целый ряд других его идей в области теории и истории поэтических жанров и поэтического языка, определили его положение не только в эволюции Опояза, но и в истории советской филологической науки. В своих работах Тынянов стремился обновить границы поэтики, вывести ее за пределы слишком широких культурно-исторических построений, не растворяя их в лингвистике.

Однако, если говорить о научном наследии Тынянова в целом, идеологические и социальные факторы, воздействующие на искусство, недостаточно учитывались им в конкретном анализе. Отдельные положения его работ конца 1920-х годов о необходимости рассмотрения социальных аспектов литературных явлений носят в значительной мере декларативный характер. В 1920-х годах еще не был выработан комплексный подход к литературе, и тогдашние научные направления выдвигали какую-либо одну ее сторону.

Именно поэтому следует оценивать научное наследие Тынянова в свете развития взглядов ученого, эволюции всей формальной школы и поисков представителей других научных направлений. Напомним о попытках соединения принципов социологической и формальной школ (Б. И. Арватов) или о «синтетических» схемах П. Н. Сакулина. Примерно тогда же обратили на себя внимание работы Г. А. Гуковского, в позднейших талантливых и глубоких исследованиях которого стиль писателя рассматривается в неразрывной связи с мировоззрением — как художественная его реализация. Особое место принадлежит М. М. Бахтину, чьи оригинальные работы основывались на глубокой лингво-эстетической концепции, с точки зрения которой он подверг формализм острой критике. Несмотря на несхожесть, все эти поиски так или иначе способствовали преодолению односторонности в подходе к литературе, будь то односторонность формалистическая или вульгарно-социологическая. Они уясняли возможности целостного анализа произведения, стиля, творчества писателя, литературной школы. Тынянов, в 20-е годы естественно воспринимавшийся как видный деятель Опояза, сегодняшней науке видится в значительно более широком ряду советских ученых, чьи напряженные труды полвека назад легли в основание новейшей эстетики и науки о литературе.

В 1924 г. на страницах журнала «Печать и революция» шла дискуссия о формальном методе. В полемику со статьей Б. М. Эйхенбаума «Вокруг вопроса о формалистах» вступили А. В. Луначарский, П. С. Коган, В. Полянский, П. Н. Сакулин. Марксистская критика требовала «точного установления социального места формализма» (Луначарский), она решительно возражала против автономности историко-литературных проблем, их отделенности от истории общества, их рассмотрения вне социальных противоречий эпохи.

Формализм, как давно установило современное литературоведение, не был явлением монолитным. Б. М. Эйхенбаум, В. Б. Шкловский, Б. В. Томашевский, В. М. Жирмунский шли собственными путями в науке. В. Шкловский, который энергично защищал ранние доктрины Опояза, впоследствии от них отказался. В 1927 г. он заявил на публичном диспуте, что «работа последних лет убедила его, что прежняя формула об автономном литературном ряде, развивающемся вне пересечений с бытовыми явлениями, что эта формула, бывшая всегда только рабочей гипотезой,— сейчас должна быть осложнена» [6]. Через три года он прямо заявил: «Для меня формализм — пройденный путь» [7]. В недавней книге, цитируя старое свое определение — «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал,

[6] «Новый Леф», 1927, № 4, стр. 46.
[7] «Литературная газета», 1930, № 4.

а отношение материалов»,— Шкловский пишет: «Отказываясь от эмоций в искусстве или от идеологии в искусстве, мы отказываемся и от познания формы, от цели познания и от пути переживания к ощущению мира» [8].

Взаимоотношения Тынянова и Шкловского — существенная часть «внутренней жизни» Опояза. Личный, научный, литературный аспекты здесь тесно связаны. Соглашаясь в основном, ученые, однако, не всегда придерживались единой точки зрения. Были и расхождения, и споры, а споры между друзьями подчас не менее остры, чем с противниками. Временами столкновения становились болезненными, но оставалась неизменной человеческая близость, та теплота дружеского участия, которая всегда была дорога Тынянову и так важна в последние годы, когда он был безнадежно болен. Не зная этих обстоятельств, невозможно, я убежден, представить во всей полноте картину и научных взаимоотношений Шкловского и Тынянова. Казалось естественным дать в книге нужные сведения.

Такую необходимую по отношению к современному читателю задачу выполняют, на мой взгляд, комментарии к предисловию к «Архаистам и новаторам».

Научная мысль Тынянова не останавливалась в течение двух с половиной десятилетий его неустанной работы. Труды, составившие этот том, наглядно показывают эволюцию взглядов ученого. В разработанных совместно с Р. О. Якобсоном (в 1928 г.) тезисах «Проблемы изучения литературы и языка», а также в большой статье «О пародии» (1929), сохранившейся в архиве Тынянова, очевидно все большее расширение научного его горизонта. Принципы, сформулированные в этих работах, глубоко отличаются от ранней опоязовской установки на имманентное рассмотрение литературных произведений.

Широкая известность Тынянова была основана не только на его научных работах. Он мечтал написать трилогию Кюхельбекер — Грибоедов — Пушкин и, без сомнения, осуществил бы этот грандиозный замысел, если б работа не была прервана его болезнью и безвременной кончиной. Но и то, что было сделано (романы «Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара» и «Пушкин», рассказы «Подпоручик Киже», «Малолетный Витушишников», «Восковая персона» и др.), дает все основания считать его одним из немногих основателей советской исторической прозы.

В этом кратком предисловии, посвященном его научным изысканиям, я не могу анализировать художественные произведения Тынянова. Скажу только, что он не стал бы романистом, если бы не был глубоким знатоком русской литературы, мастером исторического изучения, умевшим сопоставлять бесконечно далекие факты и делать выводы, блистательно опровергавшие готовые

[8] *В. Шкловский.* Тетива. О несходстве сходного.— В его кн.: Собр. соч., т. 3. М., 1974, стр. 468.

представления. «...Нужна упорная работа мысли, вера в нее, научная по материалу работа — пусть даже неприемлемая для науки,— чтобы возникали в литературе новые явления. Совсем не так велика пропасть между методами науки и искусства. Только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии» [9],— писал он о Хлебникове.

Художник всегда был очень силен в исследовательских работах Тынянова, а его романы и рассказы были бы невозможны без того глубокого разреза истории, который он производил умным ножом исследователя. И когда мы говорим о тыняновских попытках осмысления взаимосвязей между литературой и «соседними рядами» культуры и быта, не следует забывать, что многое в этом плане он надеялся понять за пределами науки — как художник, в собственной прозе.

В первый раздел настоящего сборника вошли работы Тынянова о литературе XIX и XX в. Это статьи о Некрасове, Тютчеве, Пушкине, Кюхельбекере. Важным дополнением к известным «пушкинским» работам Тынянова являются статья «О композиции «Евгения Онегина»», богатая теоретической проблематикой, и острополемическая работа «Мнимый Пушкин» — о многочисленных в свое время псевдоатрибуциях. Неизвестная до настоящего времени большая работа «Тютчев и Гейне» представляет собой несколько глав из незавершенной монографии Тынянова, писавшейся в начале 20-х годов параллельно другим его работам о Тютчеве и ранее переводов из Гейне.

Включенные в настоящий сборник статьи Тынянова о советской литературе — «Литературное сегодня», «Промежуток» и другие — говорят о тех поэтах и писателях, чьи имена давно вошли в историю нашей поэзии и прозы,— о В. Маяковском, Н. Асееве, А. Ахматовой, Н. Тихонове, Б. Пастернаке, А. Толстом, К. Федине, Л. Леонове, Вс. Иванове и многих других. Тынянов раскрылся в них как острый и оригинальный критик, как саркастический эссеист.

В своих суждениях он принципиально отказывался от уклончивых оценок, смягчающих формулировок. Он не боялся парадоксов — он любил их. Критические жанры Тынянов смело приравнивал к художественным — и доказывал это собственной работой. Неожиданные его сопоставления, вопреки кажущейся отдаленности (Маяковский и Есенин — ода и элегия), основаны на глубоком проникновении в сущность художественных явлений. Это слово литератора о литераторах, слово-метафора, афоризм мастера-профессионала, призванный задеть за живое, вызвать на спор, обнажить характерное. Так, он нападает на «отражающую» беллетристику, под «отражением» в данном случае понимая, конечно, скованность шаблонами, копирование, элементарность. Нет

[9] *Ю. Тынянов.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, стр. 296.

нужды и защищать, скажем, Горького от оценок Тынянова (в заостренном до своеобразного критического гротеска фельетоне «Сокращение штатов» или статье «Литературное сегодня»). Недаром же он писал: «...Особая, совершенно индивидуальная черта Горького: от его первых бурных вещей до его классических воспоминаний и автобиографического цикла, вплоть до последних его произведений,— он вовсе не был старым писателем, от которого ждали определенных вещей. Никто не знал, что он скажет. Я не ошибусь, если скажу, что в каждый данный момент в литературе он был самый молодой писатель» [10].

Но Тынянов-критик не существует без Тынянова-ученого. Только войдя в язык его научных статей (этому помогает комментарий к ним в предлагаемом читателю томе), можно понять, например, что «пародия» в его устах — не уничижительное слово, а термин, обозначающий сложное явление, всегда живущее в литературе. В явлении этом сказывается динамичность литературы, ее противоречия — источник всякого развития. Объемное знание прошлого не только не отяжелило, но сделало легким его шаги в современной советской литературе. Сегодняшний читатель должен, однако, почувствовать, что написаны эти статьи о современниках, о соратниках. И надо оценить глубину критических оценок Тынянова, хотя не следует забывать, что критик-современник — не предсказатель. Странным было бы ждать от Тынянова суждений, способных объяснить наперед всю сложность эволюции писателя. В иных случаях Тынянов как бы намечал направление дальнейшего творческого пути. И здесь он подчас ошибался. Так, оценка Есенина покажется сегодня излишне строгой. Дело тут, видимо, и в том, что склад дарования этого поэта не столь близок художественным вкусам и пристрастиям Тынянова, как творчество Пастернака или молодого Тихонова. Противоречивым было и отношение Тынянова к Маяковскому. Он полностью сознавал масштаб этой фигуры в нашей литературе — «положение у Маяковского особое» («Промежуток»), сознавал и значение поэта как выразителя своего поколения, молодость которого совпала с революцией (см. интересный набросок, приведенный в комментарии на стр. 501). И задумываясь сегодня над острой и глубоко заинтересованной тыняновской характеристикой Маяковского, я мог бы сказать: если даже у стиха Маяковского и были «перебои сердца» («Промежуток»), он справился с ними, обогатив нашу поэзию такими шедеврами, как «Сергею Есенину» и «Во весь голос». Он сам предсказал свое будущее:

> Мой стих
>
> трудом
>
> громаду лет прорвет.

И еще об одном. Немаловажен нравственный аспект работы Ты-

[10] «Литературный современник», 1938, № 6, стр. 172.

нянова-критика. В его статьях дело поэта всегда рассматривается не только в перспективе всей истории отечественной словесности, но и в атмосфере ответственности каждого литератора за каждое свое слово. Он никогда не забывал, что работает в великой литературе.

В раздел теории литературы и поэтики включены известная и давно получившая признание работа «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», статья «Ода как ораторский жанр», тонко анализирующая сложные явления русской поэзии XVIII в., найденный в архиве ученого первоначальный вариант предисловия к книге «Проблема стиховой семантики», статьи «Литературный факт», «О литературной эволюции», исследование «О пародии», «Иллюстрации» — своеобразная работа, до сих пор поражающая свежестью трактовки важных эстетических проблем.

Острый интерес к разным родам искусства, редкостно свежее ощущение их специфичности привели Тынянова к кинематографии. Он писал сценарии, присутствовал на съемках, и о работе с ним выдающиеся деятели нашей кинематографии вспоминают как о знаменательном и вдохновенном времени. Он любил немое и черно-белое кино и думал, что родившееся на его глазах искусство будет развиваться в этом направлении. Прогноз его не подтвердился: кино стало звуковым, цветным, широкоформатным. Тем поразительнее тот факт, что работы Тынянова прочно вошли в фонд наиболее значительных трудов по поэтике кино. Это — важная часть его теоретического наследия.

Задачу издания столь нужных науке работ Тынянова в возможно более полном объеме поставил еще в 1968 г. академик В. В. Виноградов. «Историко-литературные труды Ю. Н. Тынянова до сих пор полны глубокого и живого интереса,— писал он,— не только историографического, но и научно-исследовательского. Острый ум, талант ученого-филолога, усиленный тонким художественным и критическим чутьем, блестящий писательский дар, широкая культура европейски образованного интеллигента — вот что поражает в научных произведениях Ю. Н. Тынянова... Нелегко указать среди деятелей советской литературной культуры личность более сложную, цельную, глубокую и так самоотверженно преданную высоким интересам науки» [11]. В 1965 г. была переиздана книга «Проблема стихотворного языка», в 1968 г.— статьи по истории русской поэзии первых десятилетий XIX в. (сб. «Пушкин и его современники»). С выходом данного тома наследие Тынянова в большей и самой ценной своей части станет доступным и для специалистов, и для более широкого круга читателей.

Комментарии в настоящем издании задуманы не только как необходимые пояснения справочного характера. Они несут в себе

[11] *В. В. Виноградов*. О трудах Ю. Н. Тынянова по истории русской литературы первой половины XIX в.— В кн.: *Ю. Н. Тынянов*. Пушкин и его современники. М., 1968, стр. 5, 23.

сведения, создающие для работ Тынянова более широкий контекст — в плане биографическом, историческом и концептуальном. Такое расширение — в интересах истории нашей науки. Выигрывает от него и читатель: комментарии приближают к нему тексты полувековой давности, воссоздавая ту атмосферу, в которой они рождались. Представлялось необходимым также учесть существовавшие в науке разные точки зрения — именно это помогает показать, как Тынянов включался в решение больших методологических вопросов его времени. Этой цели служат и архивные материалы, и отсылки к трудам современников ученого. Следует, однако, оговориться: литературно-художественная и научная жизнь 20-х годов, как мы уже отмечали, была чрезвычайно интенсивной, и в комментариях, сосредоточенных вокруг одного автора, невозможно, разумеется, дать очерк всех эстетических теорий этого времени. Поэтому для более полного представления об этих теориях и их сложном взаимодействии читателю необходимо иметь в виду, кроме отдельных указанных нами ранее работ современных исследователей, историко-научные издания «Из истории советской эстетической мысли» (М., 1967) и «Советское литературоведение за 50 лет». Полезными окажутся ему такие недавние сборники, как «Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в.» (М., 1975), и коллективные труды, последовательно рассматривающие процесс формирования отечественного литературоведения, в настоящее время доведенные до второй половины XIX в. (см. «Академические школы в русском литературоведении», 1975).

«Эта книга — не биография»,— писал Тынянов в черновике предисловия к роману «Пушкин», сохранившегося в его архиве.— Читатель напрасно стал бы искать в ней точной передачи фактов, точной хронологии, пересказа научной литературы. Это — не дело романиста, а обязанность пушкиноведов. Отгадка часто заменяет в романе хронику происшествий — с той свободой, которою издавна, по старинному праву, пользуются романисты. Научная биография этим романом не подменяется и не отменяется. Я бы хотел в этой книге приблизиться к художественной правде о прошлом, которая всегда является целью исторического романиста».

С интуицией художника Тынянов умел читать текст, нащупывая в нем внутреннюю, затаенную жизнь. То, чего не замечал никто, страницы, по которым равнодушно скользили глаза, открывались перед ним в новом, глубоком значении. Осколки чувств, запрятанных между строками, вдруг становились ясными, живыми, когда он по-своему читал эти страницы. Подчас не прибегая к свидетельствам современников, он умел находить в литературе картину борьбы направлений, той борьбы за «новое зрение», о которой он впоследствии написал в статье о Хлебникове: «но есть литература на глубине, есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными, сознательными «ошибками», с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и смер-

тями. И смерти при этом бывают подлинные, не метафорические. Смерти людей и поколений».

Именно эта борьба за новое зрение была главной темой Тынянова в истории литературы.

Не следует думать, что он был целиком погружен в исторические изучения, лишь там находил источники своего вдохновения. Сила его как раз и заключалась в том, что это был человек глубоко современный, превосходно понимавший мировое значение новой и решающей полосы в истории России.

История научного пути Тынянова не может не быть поучительной. В этом томе она, пожалуй, впервые представлена с такой полнотой.

Могучая воля исследователя, сурово и непреклонно стремящегося к цели, не оставляющая в стороне ни одного самого ничтожного факта, если он может служить делу, видна на каждой странице его многосторонних трудов.

В. Каверин

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Стиховые формы Некрасова
«Извозчик» Некрасова
Тютчев и Гейне
Вопрос о Тютчеве
О композиции «Евгения Онегина»
Мнимый Пушкин
«Аргивяне», неизданная трагедия Кюхельбекера
Блок
Записки о западной литературе
«Серапионовы братья». Альманах I
Георгий Маслов
«Литературная мысль». Альманах II
«Петроград». Литературный альманах, I
Сокращение штатов
Журнал, критик, читатель и писатель
Литературное сегодня
Т. Райнов. «А. А. Потебня»
Промежуток
О Маяковском. Памяти поэта

✽

СТИХОВЫЕ ФОРМЫ НЕКРАСОВА

1

Споры вокруг Некрасова умолкли; он признан, по-видимому, окончательно [1]. Между тем многое, как и раньше, остается здесь недосказанным. В сущности, и его друзья и его враги сходились в главном: друзья принимали его поэзию, *несмотря* на ее форму, враги отвергали ее *вследствие* формы. Таким образом, объектом спора оставалась только абстракция — тематический и сюжетный элемент его искусства, между тем как самое *искусство*, принцип сочетания и противопоставления элементов, отвергалось и теми и другими. Слишком легкое и равнодушное принятие Некрасова грозит поверхностным обходом тех обвинений против его искусства, которые выставлялись его современниками. А между тем слух современников более чуток, и если в похвалах они не всегда прозорливы, то в обвинениях их почти всегда задето главное, чем обнаружилось для них данное искусство и что через призму других течений воспринимается уже не столь остро.

Самый существенный упрек, который делали Некрасову и который он сам принимал, был упрек в *прозаичности*. Не случайно отзыв Белинского о «Мечтах и звуках» начинался с указания на то, что автору лучше писать в прозе [2]; то же говорили о поэзии Некрасова и Тургенев [3] и Толстой [4]. Сам Некрасов тоже сравнивал свои стихи с прозой:

Все ж они не хуже плоской прозы [5].

Слух современников, воспитанный на Пушкине и Лермонтове, был оскорблен Некрасовым [6].

2

Современники, конечно, хорошо знали, что Некрасов умело владеет классической традицией русского стиха. Такие стихотворения, как «Родина», «Пускай мечтатели осмеяны давно...», «Муза», «За городом»,— видная струя его поэзии. Свою «Музу» он начинает парафразой из «Музы» Пушкина, в стихах «Блажен незлобивый поэт...» подчеркивает «Пророка» Лермонтова:

Его преследуют хулы:
Он ловит звуки одобренья
Не в сладком ропоте хвалы,
А в диких криках озлобленья.

И веря и не веря вновь
Мечте высокого призванья,
Он проповедует любовь
Враждебным словом отрицанья.

У него часты повторения классических стиховых формул. Ср. «И с отвращением кругом кидая взор» («Родина») с пушкинским: «И с отвращением читая жизнь мою»; ср. «А ты?.. ты также ли печали предана?..» («Да, наша жизнь текла мятежно...») с пушкинским: «Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен» («Ненастный день потух...») и т. д.

Перед самою смертью он пишет «Пускай чуть слышен голос твой...», «Мне снилось: на утесе стоя...» — стихотворения, и по строфике, и по лексике, и в особенности по ритмико-синтаксическому рисунку [7] примыкающие к пушкинскому стиху:

Сниму с главы покров тумана
И сон с отяжелевших век.

Но ты воспрянешь за чертой
Неотразимого забвенья [8].

Столь же обычен у него классический метафорический стиль с широко развитым параллелизмом («Последние элегии»).

И все-таки современники правы, что не так внимательно отнеслись к этой стороне Некрасова; этот стиль у него ценен и особо значителен только на фоне остальных элементов его поэзии; сами же по себе эти формулы не носят на себе печати остроты и скорее воспринимаются как штампы. Другие же элементы, в которых, по-видимому, вся сущность дела, гораздо более сложного происхождения, и главное значение получает здесь вопрос о прозе, о прозаизмах поэта Некрасова.

3

Некрасов начинает с баллад и высокой лирики; самое значительное для него в молодости имя — Жуковский. Он быстро исчерпывает этот род и начинает его пародировать. Некрасовские пародии на Лермонтова долго потом вызывали возмущение; однако совершенно очевидно их значение для Некрасова. *Сущность его пародий не в осмеивании пародируемого, а в самом ощущении сдвига старой формы вводом прозаической темы и лексики.* Пока эта форма связана с определенными произведениями («Спи, пострел, пока безвредный!..», «И скучно, и грустно, и некого в карты надуть...»), колебание между обоими реальными произведениями, возникающее в результате такой пародии, вызывает комический эффект. Но как только ощутимость другого определенного произведения исчезает, разрешена проблема ввода в старые

формы новых стилистических элементов. Пародия Некрасова (как и всякая другая стихотворная пародия) совмещала ритмо-синтаксические фигуры «высокого» рода с «низкими» темами и лексикой. *По уничтожении явной пародийности, в высокие формы оказались внесенными и впаянными чуждые до сих пор им тематические и стилистические элементы*[9]. Это приложимо как к малым, так и к большим единицам его искусства.

Таковы неявные пародические *фразы*, которые не несут уже комических функций, а воспринимаются как новый прием:

Дрожишь, как лист на ветке бедной,
Под башмаком своей жены

(«*Отрадно видеть, что находит...*»)

Ср. с пушкинским:

Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист

(«*Я пережил свои желанья...*»)

Или:

О, ты, чьих писем много, много
В моем портфеле берегу!

(«*О, письма женщины, нам милой...*»)

Ср. с пушкинским:

О, ты, чьей памятью кровавой
Мир долго, долго будет полн

(«*Наполеон*»).[10]

Таковы неявные пародические *произведения*, где пародия скрыта, комический ее элемент таким образом уничтожен и уже родилась новая форма. Грань между обоими типами, явным и неявным, крайне тонка. Так, еще отзывается комизмом приспособление форм лермонтовского «Воздушного корабля» к теме и словарю «современной баллады» («Секрет»):

Он с роскошью барской построен,
Как будто векам напоказ;
А ныне в нем несколько боен
И с юфтью просторный лабаз.

Картофель да кочни капусты
Растут перед ним на грядах;
В нем лучшие комнаты пусты,
И мебель и бронза — в чехлах.

‹...›

Воспрянул бы, словно из гроба,
И словом и делом могуч —
Смирились бы дерзкие оба
И отдали б старому ключ.

Менее напоминает реальные произведения «Извозчик», хотя в нем, несомненно, выдержана старая балладная форма:

Все глядит, бывало, в оба
В супротивный дом:
Там жила его зазноба —
Кралечка лицом!
Под ворота словно птичка
Вылетит с гнезда,—
Белоручка, белоличка...
Жаль одно: горда!
〈...〉
Рассердилась: «Не позволю!
Полно — не замай!
Прежде выкупись на волю,
Да потом хватай!»
Поглядел за нею Ваня,
Головой тряхнул 〈...〉

Ср. хотя бы «Рыцарь Тогенбург» Жуковского:

Там — сияло ль утро ясно,
Вечер ли темнел,—
В ожиданьи, с мукой страстной,
Он один сидел.
〈...〉
И душе его унылой
Счастье там одно:
Дожидаться, чтоб у милой
Стукнуло окно.
〈...〉
«Сладко мне твоей сестрою,
Милый рыцарь, быть;
Но любовию иною
Не могу любить»
〈...〉
Он глядит с немой печалью —
Участь решена.

Столь же характерно перерождение формы пушкинского «Странника» в «Воре»:

Спеша на званый пир по улице прегрязной,
Вчера был поражен я сценой безобразной:
Торгаш, у *коего* украден был калач,
Вздрогнув и побледнев, вдруг поднял вой и плач.
И, бросясь от лотка, кричал: «Держите вора'
И вор был окружен и остановлен скоро.
〈...〉
Лицо *являло след* недавнего недуга,
Стыда, отчаянья, моленья и испуга...

Ср.:

Однажды, странствуя среди долины дикой,
Незапно был объят я скорбию великой
И тяжким бременем подавлен и согбен,
Как тот, кто на суде в убийстве уличен
и т. д.

Таким же образом формы «Суда божия над епископом» были приспособлены к «Псовой охоте»:

Ближе и лай, и порсканье, и крик —
Вылетел бойкий русак-материк!
‹...›
Гикнул помещик и ринулся в поле...
То-то раздолье помещичьей воле!
‹...›
Через ручьи, буераки и рвы
Бешено мчится: не жаль головы!
‹...›
Выпив изрядно, поужинав плотно,
Барин отходит ко сну беззаботно
‹...›
Завтра велит себя раньше будить.
Чудное дело — скакать и травить!

Ср. Жуковский, «Епископ Гаттон»:

Вдруг ворвались неизбежные звери;
Сыплются градом сквозь окна, сквозь двери,
Спереди, сзади, с боков, с высоты...
Что тут, епископ, почувствовал ты?
‹...›
В замок епископ к себе возвратился,
Ужинать сел, пировал, веселился,
Спал, как невинный, и снов не видал...
Правда! но боле с тех пор он не спал.

Та же форма была употреблена затем в «Саше», в «Дедушке Мазае» — и здесь уже стерт всякий след второго плана — плана Жуковского [11].

Одновременно Некрасов культивировал и форму чувствительного романса и водевиля (ср., например, «Повидайся со мною, родимая!..»— «Рыцарь на час» с арией из «Материнского благословения» — «В хижину бедную, богом хранимую...»). Но не внесением песенных форм, а вводом в них прозаических элементов сказал новое слово Некрасов.

4

Этот перебой песенного стиля обычен у Некрасова. Песенный стиль не терпит enjambements — выходов синтаксической единицы за пределы метрической; такие выходы обычны для стихотворного *драматического* диалога или для прозаической конструкции, когда она играет роль важного ингредиента. У Некрасова в песенных формах, как «Похороны», встречаются также перебои прозаической интонацией:

И пришлось нам нежданно-негаданно
Хоронить молодого стрелка,
Без церковного пенья, без ладана,
Без всего, чем могила крепка...
Без попов!.. <...>

Или в песенной форме «Что думает старуха...»:
I строфа

Только старуху столетнюю, древнюю
Не посетил он.— Не спит,

II строфа

Мечется по печи, охает, мается <...>

III строфа

Нутко-се! с ходу-то, с ходу-то крестного
Раз я ушла с пареньком

IV строфа

В рощу...

Излюбленной стиховой формой Некрасова была форма *говорного* стиха (термин Б. Эйхенбаума) [12] — куплета, стихотворного фельетона. Даже в стихе «Кому на Руси жить хорошо» чувствуются эффекты этого говорного стиха; так, во вступлении дан эффект нарастающей скороговорки, несомненно комического (водевильно-куплетного) происхождения:

Семь временнообязанных
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень:
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова —
Неурожайка тож.

Этот говорной уклон стиха дает ему возможность применять песенные формы для больших поэм («Коробейники») [13].

Все это стоит в связи с общим уклоном некрасовской поэзии к прозе. Первым шагом здесь была пародия, по самому существу своему требовавшая внесения прозаизмов; вторым — перенос в формы баллады и классической ямбической поэмы сюжета современного романа («Саша», «Несчастные»), исторического романа («Русские женщины»), физиологических очерков и фельетонов («В больнице», «О погоде») и т. д. Здесь был путь для широкого использования иностранного и русского романа, и, несомненно, отдельные сцены у Некрасова восходят к Жорж Санд и английскому роману. Об этих заимствованиях не помнят — такова власть некрасовской лексики.

В лексику Некрасов вводит обильные прозаизмы. Приведем несколько примеров из «Мороза, Красного носа»:

И все мы согласны, что тип измельчал
Красивой и мощной славянки.
<...>
Но грязь обстановки убогой
К ним словно не липнет. Цветет
Красавица, миру на диво <...>
<....>
Лежит на ней дельности строгой
И внутренней силы печать.
и т. д.

Недаром Чернышевский сообщал, что фразу бурлака «А кабы умереть к утру, так было б еще лучше» Некрасов передал, почти не изменив ее:

А кабы к утру умереть —
Так лучше было бы еще...
(*«На Волге»*)[14].

Другой элемент его лексики — диалектизмы. И, внося их в свою поэзию, он также поступал, сообразуясь с прозой того времени. Это была эпоха, когда в язык прозы были широко введены диалектизмы, сначала в нарочитом и неорганизованном виде (Даль), а затем в художественно умеренном, когда Аксаков писал, что Тургенев пишет не по-русски, а по-орловски[15]. Проза обогащала свои выразительные средства диалектизмами, ибо здесь была широкая возможность их мотивированного ввода — сказ. Некрасов широко использует этот прозаический прием («Путешествие гр. Гаранского»[16], «Орина, мать солдатская», «Похороны»), и это дает ему возможность мотивированно вводить диалектизмы и в лирическую поэзию, которая до той поры, подчиняясь велениям чисто лирического рода, была крепко спаяна с классическим стилем и таким образом отгорожена от этого обновления. Только говорная поэзия, допускающая сказ, прошедшая через комический строй, была в состоянии внести эти средства в поэзию.

5

Некрасов стоял перед двумя крайностями: неорганизованного внесения диалектизмов и прозаизмов и бесплодного эпигонства классического стиля. В любопытном критическом фельетоне «Тонкий человек»* он касается обоих этих путей. Отвергнув привычный путь классического метафорического стиля (в применении к прозе, о которой идет речь в фельетоне,— стиль Гоголя), Некрасов отвергает и путь натуральной школы, приемы введения в поэзию необработанных, сырых лексических материалов. Он осуждает сценку, записанную с натуры, с обильным введением слов купеческого и простонародного арго. «Память легче удерживает слышанное или читаное, а ум безотчетно дает простор чертам, которые ему уже указаны, истолкованы,— вот отчего, я думаю, списывая происходящее, мы невольно подражаем тому, что уже происходило и было списано... 〈...〉» **.

Некрасов отдал дань обеим крайностям. Первая отразилась в его «Огороднике», «В дороге», отчасти «Коробейниках», вторая — в части любовной лирики Некрасова. Некрасов отверг оба эти пути, художественно введя в классические формы баллады и поэмы роман и новеллу со сказом, прозаизмами и диалектизмами, а в формы «натурального» фельетона и водевиля — патетическую лирическую тему. Смещением форм создана новая форма колоссального значения, далеко еще не реализованная и в наши дни.

6

Но как возможно художественное введение элементов прозы в поэзию? Благодаря какому закону может оно осуществиться?

Поэтическое произведение отличается от прозаического вовсе не имманентным звучанием, не ритмом как данностью, не музыкою, непременно осуществленною; слишком часты примеры прозы более певучей, нежели иные стихи (у нас Гоголь, Белый, в Германии — Гейне, Ницше), и стихов, низведенных до минимума напевности. Все стиховые элементы *не даны, а заданы*: задан ритм как стремящаяся к обнаружению ритмовая энергия, заданы мелодические и инструментальные членения и связи, и вот почему рассекаются на строки даже те стихи, где это рассечение и без того совершенно явственно по ритмико-синтаксической тенденции рядов,— важен заданный *ключ*. Стихи от прозы отличаются не столько имманентными признаками, данностью, сколько заданным рядом, ключом [17]. Это создает глубокую разницу между обоими видами; значение слов модифицируется в поэзии звучанием, в прозе же звучание слов модифицируется их

* «Современник», 1855, № 1, стр. 171—204.
** Там же, стр. 204.

значением. Одни и те же слова в прозе значат одно, в поэзии другое. Пушкинская строка:

Унылая пора, очей очарованье

в ключе прозы не вызовет того сложного слитного значения обоих слов, которое оно вызывает в ключе поэзии. Поэтому для поэзии безопасно внесение прозаизмов — значение их модифицируется звучанием. Это не те прозаизмы, которые мы видим в прозе: в стихе они ожили другой жизнью, организуясь по другому признаку. Поэтому в тех случаях, когда семантика определенных поэтических формул стала штампом, исчерпана и уже не может входить как значащий элемент в организацию стиха, внесение прозаизмов обогащает стих, если *при этом не нарушается заданность ключа.* Внося прозу в поэзию, Некрасов обогащал ее.

P. S. Знаток и исследователь Некрасова К. И. Чуковский возражал на мою статью в статье «Проза ли?» (*К. Чуковский.* «Некрасов». Л., изд. Кубуч, 1926, стр. 134—179). Для постановки вопроса, служащего заглавием его статьи, моя статья оснований не дает. Меня интересовал главным образом вопрос о том сложном соотношении стиха с прозою, которое было в некрасовское время и которое, в частности, в поэзии Некрасова сказалось «прозаизацией» поэтических жанров (стиховой исторический роман, стиховые физиологические очерки, стиховой фельетон). Пути к этой особой организации поэтических жанров (через пародию и связанное с нею введение в стих прозаических тем и лексики) я и хотел выяснить в своей давнишней статье. «Прозаизм» и «прозаичность» для меня отнюдь не оценочное и не укоризненное понятие. У стиха с прозой есть соотнесенность. Бывают эпохи, когда высшим пунктом этой соотнесенности бывает стиховая речь, лексически и синтактически совершенно подобная прозе. В этом смысле лермонтовское «Завещание», например, я считаю эволюционно очень значительным, не «несмотря» на такие стихи, а как раз «благодаря» таким стихам:

Соседка есть у них одна...
Как вспомнишь, как давно
Расстались!.. Обо мне она
Не спросит... все равно...
и т. д.

Стоит написать эти стихи в строку, чтобы ясно увидеть их «близость» к прозе (и, разумеется, это вовсе не близость, а, может быть, более далекое «расстояние», чем между стихом метрически и интонационно гладким и прозою). Вопрос о «песенности» у Некрасова в данном случае — вопрос особый, не противоречащий нисколько этому пониманию прозаизации. Но вопрос этот требует более точной и расчлененной постановки. Прежде

всего это касается самого понятия «песенности» по отношению к стиху: имеем ли мы дело с имитацией жанра народной песни или с вводом одного какого-либо элемента (и какого) народной песни? Или «песенность» — синоним «напевности» и «мелодичности» стиха, на что как будто указывают некоторые места статьи К. И. Чуковского?

Но «песенность» не является «напевностью». Песня, взятая в ее словесном плане, есть то же «либретто». И подобно тому как либретто оперы пугает своей «нестиховностью», то же бывает и с песней. И, например, функция «песен» Лермонтова как раз в «прозаичности», в «нестиховности» песенного либретто. Ср.:

Горе тебе, город Казань,
Едет толпа удальцов

Сбирать невольную дань
С твоих беззаботных купцов.
<...>
Горе тебе, русская земля,
Атаман между ними сидит
<...>
И краса молодая,
Как саван, бледна,
Перед ним стоит на коленах
И молвит она <...> [18]

Или:

Воет ветер,
Светит месяц,
Девушка плачет —
Милый в чужбину скачет [19]
и т. д.

К. И. Чуковский сам приводит любопытный пример появления вовсе не «напевного» приема в поэзии Некрасова, вызванного «песенным складом» (стр. 168). Обращение к народной песне характерно не для «мелодических» направлений в лирике. Например, не случайно и Мерзляков, и Дельвиг культивируют «песню» наряду с античными метрами и строфами. И то и другое имеет у них функцию обхода метрического стиха с его устоявшейся интонацией.

Поэтому вопрос о «песенности» не исключает вопроса о так называемой «прозаизации»*. Генезис этой «прозаизации» описан К. И. Чуковским в XI главе его статьи. Там же приведены примеры ее.

* Не все приемы Некрасова, причисленные К. И. Чуковским в его статье к разряду песенных, относятся именно к песне. Прием синтактической парности, например, равно как прием повторений, характерен и для пословиц, и даже для ораторской речи.

❃

«ИЗВОЗЧИК» НЕКРАСОВА

Ориентируя поэзию на прозу, вводя русский бытовой материал в стих, Некрасов сталкивается с вопросом о *фабуле*; ему нужна новая фабула — и ищет он ее не у прежних поэтов, а у прозаиков.

С этой точки зрения любопытно стихотворение его «Извозчик» (1848) [1]. Первая главка показывает, насколько Некрасов отправляется от старого балладного стиха,— здесь перед нами пародия (довольно явная) на «Рыцаря Тогенбурга» Жуковского [2] (пародия была у Некрасова именно средством ввода в поэзию русского бытового материала). Она служит завязкой в фабуле. Вторая главка — рассказ об удавившемся извозчике. В 1864 г. («Библиотека для чтения», № 9, стр. 2, особ. паг.) Е. Эдельсон назвал это стихотворение «неловким переложением в стихи старинного анекдота об удавившемся извозчике», но реальных указаний на этот анекдот не дал.

Между тем Некрасов использовал в этом стихотворении совершенно определенный материал. В альманахе «Денница» на 1830 г. помещен очерк Погодина «Психологическое явление», где «анекдот об удавившемся извозчике» разработан в тех же чертах, что и у Некрасова. Купец оставляет в санях тридцать тысяч рублей, увязанные в старые сапоги, затем находит извозчика, просит ему показать сани и находит свои деньги нетронутыми. Он считает их перед извозчиком и дарит ему на чай сто рублей. «И извозчик в барышах: даром получил он сто рублей.

Верно он очень обрадовался такой нечаянной находке?

На другой день поутру он — удавился» (стр. 153—154).

Очерк Погодина близок к рассказам Даля и предсказывает уже «физиологические очерки» натуральной школы. В нем рассыпано много бытовых подробностей, частью сохраненных у Некрасова. Стиль его гораздо проще, нежели нарочито вульгаризованный стиль некрасовской пьесы. Любопытна одна подробность. Некрасовский купец забывает в санях серебро, и эта деталь подчеркнута автором:

Серебро-то не бумажки,
Нет приметы, брат.

Здесь Некрасов исправляет одну не совсем оправданную в бытовом отношении деталь у Погодина. Погодинский купец забывает в санях ассигнации, «новенькие, с иголочки»,— а ассигнации могли быть найдены «по приметам». Эта деталь характерна для разницы между ранним, робким «натурализмом» Погодина и острым интересом Некрасова к бытовым деталям.

❀

ТЮТЧЕВ И ГЕЙНЕ

1

В истории литературы еще недостаточно разграничены две области исследования: исследование *генезиса* и исследование *традиций* литературных явлений; эти области, одновременно касающиеся вопроса о связи явлений, противоположны как по критериям, так и по ценности их относительно друг друга.

Генезис литературного явления лежит в случайной области переходов из языка в язык, из литературы в литературу, тогда как область традиций закономерна и сомкнута кру́гом национальной литературы. Таким образом, если генетически стих Ломоносова, например, восходит к *немецким* образцам, то он одновременно продолжает известные метрические тенденции *русского* стиха, что и доказывается в данном случае самою жизненностью явления. Построение генетической истории литературы невозможно; но установка генезиса имеет свою, негативную, ценность: при ней лишний раз выясняется своеобразие словесного искусства, основанное на необычайной сложности и неэлементарности его материала — слова.

Слово в стихе — это прежде всего определенное звучанием (внешним знаком) значение; но это значение определяется еще в значительной степени и *подержанностью* материала: слово берется не само по себе, а как член знакомого ряда, известным образом окрашенного, как *лексический элемент*; с этой точки зрения между словами *изнуренный* и *изнурённый*, как стиховыми элементами, нет ничего общего.

Это решает вопрос об иностранных «традициях», «влияниях» и т. д. в литературе: здесь идет речь не об явлениях, историческое продолжение или окончание которых представляет данное явление, а об явлениях, послуживших *поводом* для него. Одно и то же явление может генетически восходить к известному иностранному образцу и в то же самое время быть развитием определенной традиции национальной литературы, чуждой и даже враждебной этому образцу.

2

Анализ тютчевского искусства приводит к заключению, что Тютчев является канонизатором архаической ветви русской лирики, восходящей к Ломоносову и Державину. Он — звено, связывающее «витийственную» одическую лирику XVIII века с лирикой символистов. Отправляясь от державинской лексики, он значительно смягчает архаические контуры торжественной и фи-

лософской оды, сливая их с некоторыми элементами стиля Жуковского.

При этих традициях Тютчева становится особенно интересным столкновение его искусства с искусством Гейне 20-х годов — канонизатора художественной немецкой песни.

Первая дата этого столкновения относится к первому периоду Тютчева: в 1827 г. в «Северной лире» появляется его перевод из Гейне («С чужой стороны» — «На севере мрачном...»). Большая часть остальных его переводов из Гейне падает также на конец 20-х — начало 30-х годов.

Личное общение поэтов (Мюнхен, весна — лето 1828 г.)* дает нам повод к установке двух фактов. Гейне в своей мюнхенской статье (1828) о «Немецкой литературе» Вольфганга Менцеля передает, по-видимому, один из образцов «тютчевианы» [1]; говоря о молодом и старом Гете, Гейне замечает: «Очень метко сравнил один остроумный иностранец нашего Гете со старым разбойничьим атаманом, который отказался от ремесла, ведет честную обывательскую жизнь среди уважаемых лиц провинциального городка, старается исполнять до мельчайших подробностей все филистерские добродетели и приходит в мучительное смущение, если случайно с ним встречается какой-нибудь беспутный парень из Калабрийских лесов и хочет напомнить старые товарищеские отношения» **.

«Тютчевиана» — любопытное явление, подчеркивающее сверхличность, *невольность* искусства: комический род *по многим причинам остался чужд* архаическому течению лирики, к которому примыкал Тютчев; его эпиграммы при лапидарности и меткости лишены комического элемента, которым богаты эпиграммы Пушкина; таким образом, рядом с высоким *литературным* творчеством у Тютчева сосуществовало комическое *устное,* не нашедшее себе литературного выражения; комический стиль Тютчева восходит к французскому каламбуру и старинному анекдоту, причем в последнем случае (к которому относится и приведенный пример) главную роль играет не словесное выражение, а мимика и жест. С остротой, приведенной у Гейне ***, сходна следующая тютчевская: «Некто очень светский был по службе своей близок

* Об этом см. письма Гейне от 1 апреля 1828 г. Фарнгагену (Heinrich Heines Briefwechsel. Hrsg. von Fridrich Hirth. Bd. I. München und Berlin. 1914, S. 507—509); от 1 октября 1828 г. к Тютчеву (ib., S. 529—531); от 11 июня 1830 г. к Фарнгагену (ib., S. 627); от конца 1832 г. к Гиллеру (Heines Briefe. Hrsg. von H. Daffis, Bd. II. Berlin, 1906, S. 16) и *Ad. Stahr.* Zwei Monate in Paris. Oldenburg, 1851, S. 338. Также: *G. Karpeles.* H. Heine. Aus seinem Leben und seiner Zeit. Leipzig, 1899, S. 114—115.

** H. Heines sämtliche Werke. Hrsg. von Prof. E. Elster, Bd. VII. Leipzig und Wien, 1890, S. 256; *Г. Гейне.* Полн. собр. соч., т. IV. СПб., изд. А. Ф. Маркса, 1904, стр. 462 [2].

*** Острота приведена у Гейне непосредственно после «тютчевской» фразы: «Произведения Гете ⟨...⟩ которые будут жить еще тогда, когда немецкий язык давно уже будет мертв [...]».

к министру, далеко не светскому. Вследствие положения своего обязан он был являться иногда на обеды и вечеринки его. «Что же он там делает?» — спрашивают Ф. И. Тютчева.— «Ведет себя очень прилично,— отвечает он,— как маркиз-помещик в старых французских оперетках, когда случается попасть ему на деревенский праздник, он ко всем благоприветлив, каждому скажет любезное ласковое слово, а там при первом удобном случае сделает пируэт и исчезнет» *.

Вторым фактом является загадочное для всех исследователей Гейне место в XXX главе III части «Путевых картин» («Италия. I»), написанной непосредственно после Мюнхена, отчасти по мюнхенским записям, в котором Гейне говорит рядом с Наполеоном о России: «⟨...⟩ при постоянной странной смене лозунгов и представителей в великой борьбе, обстоятельства сложились так, что самый пламенный друг революции видит спасение мира только в победе России и принужден смотреть на императора Николая как на гонфалоньера свободы» ⟨...⟩ «Россия — демократическое государство, я назвал бы его даже государством христианским, если бы хотел применить это часто злоупотребляемое слово в его отраднейшем, самом космополитическом смысле, потому что русские, уже благодаря объему их государства, свободны от узкосердечия языческого национального чувства» и т. д. **

В этом, приводящем в удивление Штродтмана, Гирта и др., построении Гейне, по-видимому, претворил тютчевскую схему России по закону своего творчества в поэтически оправданное слияние противоречий [4].

3

К 30-м годам относится стихотворение Тютчева «Наполеон»:

Два демона ему служили,
Две силы чудно в нем слились:
В его главе — орлы парили,
В его груди — змии вились...
Ширококрылых вдохновений
Орлиный, дерзостный полет,
И в самом буйстве дерзновений
Змиипой *** мудрости расчет
и т. д.

Ив. Аксаковым сделано тематическое сопоставление этого стихотворения со стихами Хомякова [5]; здесь возможно и другое сопоставление. Во «Французских делах» (1832) Гейне, говоря о Ла-

* *Ф. И. Тютчев.* Полн. собр. соч. СПб., [1912], стр. 601.

** H. Heines sämtliche Werke, Bd. III, S. 277—280; *Г. Гейне.* Полн. собр. соч., т. I, стр. 319, 321 [3].

*** Не «змеиной», а «змииной» — исправлено Р. Ф. Брандтом («Материалы для исследования «Федор Иванович Тютчев и его поэзия».— Изв. ОРЯС, 1911, т. XVI, кн. 2, стр. 178).

файете, сравнивает его с Наполеоном: «Freilich! er ist kein Genie, wie Napoleon war, in dessen Haupte die Adler der Begeisterung horsteten, während in seinem Herzen die Schlangen des Kalküls sich ringelten» («Конечно, он не гений, каким был Наполеон, у которого в голове гнездились орлы вдохновения, между тем как в сердце извивались змеи расчета».) *

Таким образом, на разных языках, в прозе и стихах, дано как будто одно и то же. Так и было бы, если бы в искусстве слова решающее значение имело бы только его *значение,* а не *окраска,* только предметный, а не словесный образ. (Правда, самое слово «образ» потеряло уже совершенно всякий смысл, и, может быть, пора вернуться к ломоносовскому термину «отвращение» или термину шишковцев «извращение»[6], превосходно подчеркивающим ломаную семантическую линию тропов.) Но если в результате пересечения двух значений (орел вдохновения, змея расчета) получается некоторая чисто словесная черта, то необычайно важную роль приобретает *слово* как лексический элемент, видоизмененный формой стиха или прозы. Такую роль играет у Тютчева архаический стиль:

В его *главе* — орлы *парили,*
В его груди — *змии вились.*

Так же соответствует витийственному строю Тютчева эпитет «*ширококрылых* вдохновений» (*прилучение* по терминологии Ломоносова). Рядом со стилем Тютчева гейневское «Kalkül» кажется нарочито прозаическим, чуть ли не коммерческим. И *традицию* Тютчева в теме Наполеона мы найдем не здесь, а у Державина («Гимн лиро-эпический на прогнание французов»):

Дракон, иль демон змиевидный
———
Змей — исполин
———
И Бог сорвал с него свой луч
———
Упала демонская сила.

На фоне Державина тютчевский образ приобретает архаический одический тон; у Гейне он восходит к частому приему (обычно комическому) словесного развертывания образа, которое служит, главным образом, для насыщения периода.

4

В первом томе гейневского «Салона», появившемся в 1834 г., была, между прочим, напечатана лирическая трилогия «In der Fremde» [«На чужбине»]. Уделяя большое внимание расположе-

* H. Heines sämtliche Werke, Bd. V, S. 40; *Г. Гейне.* Полн. собр. соч., т. IV, стр. 37.

нию стихотворений в сборниках, превращая их как бы в маленькие главки фрагментарных романов (в чем, может быть, слышатся отзвуки теоретических воззрений А. В. Шлегеля [7], смотревшего на сборники Петрарки как на фрагментарные лирические романы), Гейне, быть может, тем охотнее соединял их в «трилогии» *, что они по крошечным размерам стихотворений как бы пародически выделялись на фоне циклопической «Trilogie der Leidenschaft» Гете. С первым из них («Es treib dich fort...») совпадает по теме и фактуре стиха (синтаксическому и фонетическому строению) стихотворение Тютчева «Из края в край...» (напечатано в «Русском архиве» за 1879 г.).

У Гейне:

Es treibt dich fort von Ort zu Ort,
Du weißt nicht mal warum;
Im Winde klingt ein sanftes Wort,
Schaust dich werwundert um.

Die Liebe, die dahinten blieb,
Sie ruft dich sanft zurück:
«O komm zurück, ich hab'dich lieb,
Du bist mein einz'ges Glück!»

Doch weiter, weiter, sonder Rast,
Du darfst nicht stillestehn;
Was du so sehr geliebet hast
Sollst du nicht wiedersehn.

Ср. у Тютчева:

Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет,
И рад ли ты, или не рад,
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!

Знакомый звук нам ветр принес:
Любви последнее прости...
За нами много, много слез,
Туман, безвестность впереди!..

«О, оглянися, о, постой,
Куда бежать, зачем бежать?..
Любовь осталась за тобой,
Где ж в мире лучшего сыскать?

Любовь осталась за тобой,
В слезах, с отчаяньем в груди...
О, сжалься над своей тоской,
Свое блаженство пощади!

* Ср. «Tragödie» — там же.

Блаженство стольких, стольких дней
Себе на память приведи...
Все милое душе твоей
Ты покидаешь на пути!...»

Не время выкликать теней:
И так уж мрачен этот час.
Усопших образ тем страшней,
Чем в жизни был милей для нас.

Из края в край, из града в град
Могучий вихрь людей метет,
И рад ли ты, или не рад,
Не спросит он... Вперед, вперед!

Здесь совпадают не только темы, но и метрические и даже звуковые особенности: 1) особое выделение первой строки через рассечение цезурой, оттененной звуковыми повторами*:

Es treibt dich fort
Из края в край
von Ort zu Ort
из града в град,

где даже звуковое качество повторов существенно то же; 2) общий метрико-семантический рисунок:

Die Leibe, die dahinten blieb
Все милое душе твоей
Im Winde klingt ein sanftes Wort
Знакомый звук нам ветр принес

(в последнем случае качество повторов то же) и т. д.

(Что касается метра, то здесь имеется существенное сходство с другим стихотворением Гейне, «Anno 1829»:

Daß ich bequem verbluten kann,
Gebt mir ein edles, weites Feld!
Oh, laßt mich nicht ersticken hier
In dieser engen Krämerwelt!

В особенности интересна предпоследняя строфа этого стихотворения, метрически аналогичная первой (и последней) строфе тютчевского стихотворения:

Ihr Wolken droben, nehmt mich mit,
Gleichviel nach welchem fernen Ort!
Nach Lappland oder Afrika,
Und sei's nach Pommern — fort! nur fort!

* У Тютчева построение этой строки повторяется в III строфе: «Куда бежать, зачем бежать?..»

Таким образом, генезис тютчевского стихотворения восходит к стихотворению Гейне.

Однако и здесь — два разных искусства. Мотив «знакомого звука», «sanftes Wort», у Гейне лапидарно краток:

O komm zurück, ich hab dich lieb,
Du bist mein einz'ges Glück.

У Тютчева это разработано в три строфы, центральные для всего стихотворения, связанные друг с другом захватываниями из строфы в строфу: «Любовь осталась за тобой» (III строфа, 3-я строка и IV строфа, 1-я строка) и т. д. Гейневский романс превратился у Тютчева в марш, с характерными признаками хора («*мы*»: «Знакомый звук нам ветр принес»; «Чем в жизни был милей для *нас*») и диалога. Отличительным качеством стихотворения Гейне является разговорная краткость периодов и простота лексики; у Тютчева — пафос, риторическое развитие периодов и архаическая лексика:

O komm zurück, ich hab dich lieb,
Du bist mein einz'ges Glück

«О, оглянися, о, постой,
Куда бежать, зачем бежать?
Любовь осталась за тобой,
Где ж в мире лучшего сыскать?

Ср. также рассудочный синтаксис Тютчева:

Усопших образ *тем страшней*,
Чем в жизни был милей для нас.

5

Тот же вопрос о *генезисе и традициях* с равным правом приложим и по отношению к тютчевским *переводам*.

Тютчев нечасто и неохотно помечал стихотворения переводными (тем неоправданнее со стороны редакторов помещение его переводов в особый отдел). Он, конечно, имел на это право, но не потому, что переводил отдаленно. Напротив, во всех переводах из Гейне чувствуется тщательность и желание сохранить черты подлинника; для этого Тютчев избирает знаменательный путь: он дает на русской почве аналогию приемов немецкого стихотворения, оставаясь все время, однако, верным своей лексической традиции. В переводах из Гейне наше внимание останавливает прежде всего выбор. Выбраны стихотворения, не столько близкие по темам Тютчеву, сколько характерные для манеры Гейне. Среди них — такие чуждые Тютчеву, как «Liebste, sollst mir heute sagen» и относящееся к разряду Lieder der niederer Minne: «In welche soll ich mich verliben» [8].

Первый по времени перевод — «На севере мрачном...» — Тютчев озаглавил «С чужой стороны», придав таким образом стихотворению характер собственной лирической темы. В стихотворении есть строки, написанные видом паузника (на основе амфибрахия). Это было привычным для русского стихосложения того времени (см. статью Д. Дубенского в «Атенее» 1828 г., ч. 4, стр. 149), и здесь Тютчев стремился, по-видимому, дать некоторую аналогию метра подлинника (паузник на основе трехстопного ямба).

В стихотворении «Кораблекрушение» Тютчев также пытается дать аналогию метра подлинника и передает его вольный ритм через чередование пяти-, четырех- и трехстопного ямба. Конец стихотворения разрушен у Гейне метрической внезапностью — короткой, бьющей строкой:

In feuchten Sand.

Вместо этого Тютчев дает подобие монолога классической драмы:

Молчите, птицы, не шумите, волны,
Все, все погибло — счастье и надежда,
Надежда и любовь!.. Я здесь один,—
На дикий брег заброшенный грозою,
Лежу простерт — и рдеющим лицом
Сырой песок морской пучины рою!...

В переводе этого стихотворения уже полная победа традиции над генезисом; Тютчев не только тщательно переводит все сложные эпитеты Гейне, но еще и увеличивает их число; поступая так, он, однако, передает их в архаическом плане:

И из умильно-бледного лица
Отверсто-пламенное око
Как черное сияет солнце!..
О черно-пламенное солнце.

Таким образом, Гейне здесь скорее всего напоминает Державина («Любителю художеств»):

Взор черно-огненный, отверстый.

Героическую попытку передать чуждый строй представляют, наконец, переводы «Liebste, sollst mir heute sagen» и «Das Leben ist der schwüle Tag» [9].

В первом Тютчев передает юмористическую манеру Гейне юмором XVIII века, вводя старинный разговорный стиль в высокий словарь:

Василиски и вампиры,
Конь *крылат* и *змий зубаст* —
Вот мечты его кумиры,—
Их *творить* поэт *горазд*.

Но тебя, твой стан *эфирный*,
Сих ланит волшебный цвет,
Этот взор лукаво-смирный —
Не создаст сего поэт.

Во втором переводе Тютчев столкнулся со столь же чуждой ему традицией — немецкой художественной песни. Он делает попытку передать песенный тон, но привычный рассудочный синтаксис и здесь совершенно преображает весь строй стихотворения:

Если смерть *есть* ночь, *если* жизнь *есть* день —
Ах, умаял он, пестрый день меня!..

Так чужое искусство являлось для Тютчева предлогом, поводом к созданию произведений, традиция которых на русской почве восходила к XVIII веку [10].

6

Тютчев — романтик; это положение казалось незыблемым, несмотря на путаницу, которая существует в вопросе о русском романтизме. Это положение должно быть пересмотрено [11].

Правда, философская и политическая мысль была той прозаической подпочвой, которая питала его стих, и многие его стихотворения кажутся иллюстрациями, а иногда и полемическими речами по поводу отдельных вопросов романтизма, но — преемник Державина, воспитанник Раича и ученик Мерзлякова — Тютчев воспринимается именно на державинском фоне как наследник философской и политической оды и интимной лирики XVIII века. И тогда романтический манифест «Не то, что мните вы, природа...» получает значение нового этапа оды:

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,
Для них и солнцы, знать, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.

Равно и другой, интимный строй Тютчева оказывается стилизацией идиллической «песни» XVIII века:

Так мило-благодатна,
Воздушна и светла
Душе моей стократно
Любовь твоя была [12].

Подобно тому как во Франции романтик Гюго возобновил старую традицию Ронсара, Тютчев, *генетически* восходя к немецкому романтизму, стилизует старые державинские формы и дает им новую жизнь — на фоне Пушкина.

❃

ВОПРОС О ТЮТЧЕВЕ

1

Тютчевская годовщина [1] застает вопрос о Тютчеве, о его изучении — открытым.

Легко, конечно, счесть все его искусство «эманацией его личности» и искать в его биографии, биографии знаменитого острослова, тонкого мыслителя, разгадки всей его лирики, но здесь-то и встречают нас знаменитые формулы: «тайна Тютчева» и «великий незнакомец» [2]. (Таким же, впрочем, «великим незнакомцем» будет любая личность, поставленная во главу угла при разрешении вопроса об искусстве.)

Легче счесть его поэзию, и по-видимому, по праву, «поэзией мысли» и, не смущаясь тем, что это «стихи», попытаться разрушить их в общепонятную философскую прозу (такие попытки очень легко удаются и почти не стоят труда); затем можно их скомпоновать в философскую систему, и в результате получится «космическое сознание Тютчева», быть может, недаром иногда имеющее своим вторым заглавием: «чудесные вымыслы» [3].

Это тем более как будто оправданно, что и впрямь стихи Тютчева являются как бы ответами на совершенно реальные философские и политические вопросы эпохи. Тогда стихотворение «Безумие», например, явилось бы вполне точным ответом на один из частных вопросов романтической философии: может ли быть дано мистическое познание природы не только во сне, но и в безумии (Тик, Шубарт, Кернер и др.) и т. д. и т. д.

Но уже Ив. Аксаков протестовал против этого простого оперирования «тютчевской мыслью»: «У него не то что м ы с л я щ а я поэзия,—а поэтическая мысль ⟨...⟩ От этого внешняя художественная форма не является у него надетою на мысль, как перчатка на руку, а срослась с нею, как покроз кожи с телом, сотворена вместе и одновременно, одним процессом: это сама плоть мысли» [4].

Здесь хотя и не особенно убедителен термин «*внешняя* художественная форма» и образ «кожа на теле», но очень убедителен отрицаемый подход к «мысли» и «стиху» как к руке и перчатке [5].

Философская и политическая мысль должны быть здесь осознаны как *темы*, и, конечно, функция их в *лирике* совсем иная, нежели в прозе. Вот почему, хотя и несомненно, что они являлись значащим элементом в поэзии Тютчева, вовсе не несомненен характер этого значения, а стало быть, и незаконно отвлекать их

изучение от общего литературного, стало быть, необходимо учитывать их функциональную роль. Нет темы вне стиха, так же как нет образа вне лексики. Наивный же подход к стиху как к перчатке, а к мысли — как к руке, при котором упускалась из виду функция того и другого в лирике как особом виде искусства, привели в изучении Тютчева к тупику мистических «тайн» и «чудесных вымыслов». То же направление изучения привело к не совсем ликвидированной и теперь легенде об историческом «одиночестве» Тютчева.

На смену «тайнам» должен встать *вопрос* о лирике Тютчева как явлении литературном. И первый этап его — восстановление исторической перспективы [6].

2

Историческая перспектива оказывается в отношении Тютчева изломанной, неровной. Особый характер литературной деятельности — перерывы в печатании; глубокие и длительные перерывы интереса к нему, «забвения» и толчками идущие «воскрешения». И здесь нельзя, конечно, объяснять всего «непониманием» публики; ведь даже Достоевский писал Майкову в 1856 г.: «Скажу вам по секрету, по большому секрету: Тютчев очень замечателен; но... и т. д. ‹...› Впрочем, многие из его стихов превосходны» *. И, конечно, эти «но» и «впрочем» имели свой смысл у современников, но понять его можно, только установив характерные черты тютчевской лирики.

В первой половине XIX века грандиозная и жестокая борьба за формы, шедшая в XVIII веке, сменяется более медленной выработкой их и разложением, идущими часто ощупью [7].

Но жанр в такие периоды смены не лежит наготове — его следует впервые создать — начинается мучительный период его нащупывания. Жанр рождается тогда, когда найдено нужное слияние диалектически вырисовавшегося направления поэтического слова с *темой*, нужное ее «развертыванье». И тогда как для современников тема художественно действенна всегда по соотношению к тому направлению слова, которое она скрепляет, для позднейших поколений своеобразие этого соотношения исчезает, тема и стиль ощущаются розно, т. е. исчезает ощущение жанра.

3

Начало литературной деятельности Тютчева и представляет собою искание лирического жанра. При этом характерно, что Тютчев в 20-х годах обходит главенствующее течение и, как Жу-

* *Ф. М. Достоевский.* Полное собрание сочинений, т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883, стр. 87.

ковский за двадцать лет до него, обращается к монументальным дидактическим формам, имеющим к тому времени архаистический характер как жанры.

Он пишет «Уранию», на которой отразились поэма Тидге того же названия * и стихотворение Мерзлякова [8], пространное «Послание Горация к Меценату» [9]. Здесь Тютчев — архаист и по стилистическим особенностям и по языку.

Этот источник жанра был характерен для ученика Раича [10]. Раич — любопытная фигура в тогдашнем лирическом разброде **. Он стремится к выработке особого поэтического языка: объединению ломоносовского стиля с итальянской эвфонией ***, он «усовершенствует слог своих учеников вводом латинских грамматических форм»****. И эти принципы его теории не должны быть забыты при анализе приемов Тютчева. Требование особой «гармонии» (в этом слове часто скрывается определение ритмо-синтаксического строя), особые метрические искания, основанные на изучении итальянской поэзии, способствуют возникновению названия особой «итальянской школы» — Раич, Туманский, Ознобишин *****. И когда Ив. Киреевский относит Тютчева к другой — «германской», — орган Раича возмущенно спрашивает: «Тютчев <...> принадлежит к германской школе. Не потому ли, что он живет в Минхене?» ****** И, конечно, приемы Тютчева выработались в этой «итальянской школе». Достаточно сравнить стихотворение Раича «Вечер в Одессе», написанное в 1823 г. и напечатанное в «Северной лире» на 1827 год, чтобы сразу убедиться в том, что тютчевские приемы были результатом долгих литературных изучений.

* С поэмой Тидге сходны не только образы, но и метрическая конструкция стихотворения — смена различных метров, причем характерным метром Тидге, употребленным и у Тютчева, является пятистопный хорей.

**В кружок Раича, бывший как бы тем же кружком любомудров в литературном аспекте, входили: В. Одоевский, Погодин, Ознобишин, А. Муравьев, Путята и др.

*** «Воклюзский лебедь пел, и дети Юга, нежные, чувствительные итальянцы, каждый звук его ловили жадным слухом; но лебедь Двины пел — для детей Севера, холодных, нечувствительных — к прелестям гармонии» (*Раич*. Петрарка и Ломоносов.— «Северная лира», 1827, стр. 70).

**** *А. Н. Муравьев*. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871, стр. 5. Поразительный пример латинского синтаксиса у Тютчева:

И *осененный* опочил
Хоругвью горести *народной* [11].

Ср. также:

Лишь высших гор до половины
Туманы покрывают скат [12].

По всей вероятности, отсюда же пропуск местоименного подлежащего:

Стояла молча предо мною [13].

***** См. ст. И. В. Киреевского в «Деннице» на 1830 г. [14]

****** «Галатея», 1830, № 6, стр. 331.

Вечер в Одессе

На море легкий лег туман,
Повеяла прохлада с брега —
Очарованье южных стран,
И дышит сладострастна нега.

Подумаешь — там каждый раз,
Как Геспер в небе засияет,
Киприда из шелковых влас
Жемчужну пену выжимает.

И, улыбаяся, она
Любовью огненною пышет,
И вся окрестная страна
Божественною негой дышит.

Здесь, в этом стихотворении Раича, уже предсказана трехчастная краткость многих тютчевских пьес и разрешение двух строф в третьей, представляющей определенную ритмико-синтаксическую конструкцию [15].

Ср. с последней строфой у Раича тютчевскую строфу:

И всю природу, как туман,
Дремота жаркая объемлет,
И сам теперь великий Пан
В пещере нимф покойно дремлет.

Здесь совпадает и излюбленная стилистическая особенность Тютчева: «Подумаешь—» ср.: «Ты скажешь: ветреная Геба», «Ты скажешь: ангельская лира» [16]; совпадают и обычные для Тютчева лексически-изысканные имена: Геспер, Киприда.

Но для Раича были характерны и другие искания — искания *жанра.* И здесь любопытны его отношения к дидактической поэзии — той, с которой начинает Тютчев. Дидактическая (или, как называет ее Раич, *догматическая*) поэма неприемлема для него своей *обширностью.* «Есть предметы, которые своею обширностию с первого взгляда кажутся самыми благоприятными для писателя; но обладающий истинным талантом никогда не обольстится сею мнимою выгодою: сфера предмета слишком пространная, или не может быть рассматриваема с постоянной точки зрения, или требует великого усилия и утомляет самые легкие крыла гения» *.

Но вместе с тем его привлекает «мифология древних», дававшая пищу догматической поэме (мы обречены на «искание бесчисленных оттенков — им стоило только олицетворить его — и чи-

* «Вестник Европы», 1822, № 7, стр. 199. «Рассуждение о дидактической поэзии» Раича [17].

татель видел пред собой дышащие образы — «spirantia signa»), его привлекает сходство дидактика с *оратором*: «подобно оратору, поражающему противника доводами, всегда постепенными, дидактик от начал простых, обыкновенных, переходит к исследованиям сложным, утонченным, почерпнутым из глубоких наблюдений, и нечувствительно возвышает до них читателя. Так ветер, касаясь Еоловой арфы, начинает прелюдиею, которая, кажется, мало обещает слуху; но, усиливая дыхание, он вливает в нее душу и по временам извлекает из струны ее красноречивую мелодию, потрясающую весь состав нашего сердца».

И Раич надеется, что «догматическая» поэзия испытает новый расцвет: «если бы явился ее преобразователь и дал ей *другую форму, другой ход,* тогда, вероятно, она явилась бы в новом блеске и величии, достойном поэзии». Ссылка на философские, «догматические» поэмы в прозе Платона указывает еще яснее, что дело идет о философской лирике. Если вспомнить, что к этому времени относится начальная работа ряда философов-поэтов: Шевырева, Хомякова, Тютчева, Веневитинова,— то статья получает конкретный характер.

Эта философская лирика получала совершенно особенное значение при исчерпанности лирических жанров, наметившейся уже в половине 20-х годов. Свежий материал для поэзии освежал ее саму. Вот почему общие надежды возлагаются на Шевырева-лирика. В философской лирике, разрабатывавшей новый материал, открывались новые стороны поэтического слова — «новый язык» и «оттенки метафизики» (слова Пушкина о Баратынском) [18].

4

Первые опыты Тютчева являются, таким образом, попытками удержать монументальные формы «догматической поэмы» и «философского послания». Но монументальные формы XVIII века разлагались давно, и уже державинская поэзия есть разложение их. Тютчев пытается найти выход в меньших (и младших) жанрах — в послании пушкинского стиля (послание к А. В. Шереметеву), в песне в духе Раича, но недолго на этих паллиативах задерживается: слишком сильна в нем струя, идущая от монументального стиля XVIII века.

И Тютчев находит этот выход в художественной форме *фрагмента.*

Все современные критики отмечают *краткость* его стихотворений: «Все эти стихотворения очень коротки, а между тем ни к одному из них решительно нечего прибавить» (Некрасов); «Самые короткие стихотворения г. Тютчева почти всегда самые удачные» (Тургенев) [19].

Фрагмент как художественная форма был осознан на Западе главным образом романтиками и канонизован Гейне [20]. Если срав-

нить некоторые произведения Уланда и Ю. Кернера с тютчевскими фрагментами, связь станет вполне ясна.

Уланд	*Ю. Кернер*
Klage	Die schwerste Pein
Lebendig sein bagraben Es ist ein schlimmer Stern; Doch kann man Unglück haben, Das jenem nicht zu fern: Wenn wan bei heißem Herzen Und innern Lebens voll, Vor Kümmernis und Schmerzen Frühzeitig altern soll.	Im Feuer zu verbrennen, Ist eine schwere Pein, Doch kann ich eine nennen, Die schmerzlicher mag sein: Die Pein ist's, das Verderben, Das Los, so manchem fällt: Langsam dahinzusterben In Froste dieser Welt [21].

Тютчев

Нет дня, чтобы душа не ныла,
Не изнывала б о былом,
Искала слов, не находила,
И сохла, сохла с каждым днем,—
Как тот, кто жгучею тоскою
Томился по краю родном
И вдруг узнал бы, что волною
Он схоронен на дне морском.

Как ни тяжел последний час —
Та непонятная для нас
Истома смертного страданья,—
Но для души еще страшней
Следить, как вымирают в ней
Все лучшие воспоминанья...

Я нарочно взял резкий пример тютчевских «записок». Фрагмент как *средство* конструкции был осознан тонко и Пушкиным; но «отрывок» или «пропуск» Пушкина был «недоконченностью» большого целого. Здесь же он становится определяющим художественным принципом [22]. И то, что сказывается в «записках» Тютчева, то лежит и вообще в основе его лирики. Монументальные формы «догматической» поэмы разрушены, и в результате дан противоположный жанр «догматического фрагмента». «Сфера предмета слишком пространная» сужена здесь до минимума, и слова, теряющиеся в огромном пространстве поэмы, приобретают необычайную значительность в маленьком пространстве фрагмента. *Одна* метафора, *одно* сравнение заполняют все стихотворение. (Вернее, все стихотворение является *одним* сложным образом.)

Фрагментарность стала основой для совершенно невозможных ранее стилистических и конструктивных явлений; таковы *начала*

стихотворений:

И, распростясь с тревогою житейской

И чувства нет в твоих очах

И *вот* в рядах отечественной рати

И тихими последними шагами

И гроб опущен уж в могилу

И ты стоял — перед тобой Россия

И *опять* звезда ныряет

И самый дом наш будто ожил

Итак, опять увиделся я с вами
и т. д. [23]

Эта фрагментарность сказывается и в том, что стихотворения Тютчева как бы «написаны на случай». Фрагмент узаконяет как бы внелитературные моменты; «отрывок», «записка» — литературно не признаны, но зато и свободны. («Небрежность» Тютчева — литературна.)

Таковы тонкие средства стилистической фрагментарности:

Весь день *она* лежала в забытьи.

Это «она» почти столь же фрагментарно, как и приведенное:

И, распростясь с тревогою житейской.

И здесь, в интимной лирике, фрагментарность ведет тоже к усилению, динамизации, как и в лирике витийственной.

Вместе с тем «фрагмент» у Тютчева закончен. У него поразительная планомерность построения. Каждый образ усилен тем, что сперва дан противоположный, что он выступает вторым членом антитезы, и здесь виден ученик Раича, который советует начинать «догматическую» поэму «прелюдией», чтобы «нечувствительно возвысить до нее читателя»:

Люблю глаза твои, мой друг
⟨...⟩
Но есть сильней очарованье

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полуночи
⟨...⟩
Но днем

Есть близнецы ⟨...⟩
Но есть других два близнеца

Пускай орел за облаками
⟨...⟩
Но нет завиднее удела,
О, *лебедь чистый*, твоего [24].

И столь же планомерно отчеканивает Тютчев антитезу в строфическом построении *. Сложность тютчевской строфики (ср. десятистишные строфы в стихотворении «Кончен пир...») превосходит в этом отношении всех русских лириков XIX века и восходит к западным образцам (ср. в особенности Уланда — «Abendwolken», «Ruhethal» — шестистишные и восьмистишные [25] строфы со сложным расположением мужских и женских [рифм], очень близкие тютчевской строфе). Вот эта строгость фрагмента была одной из причин холодности современников; они чувствовали здесь некоторый холод «догматической» поэзии. «Конечно, есть причина, почему они (произведения Тютчева.— *Ю. Т.*) не имели успеха,— пишет Страхов.— В них ясно, что поэт не отдается вольно своему вдохновению и своему стиху. Чудесный язык не довольно певуч и свободен, поэтическая мысль, хотя и яркая и грациозная, не рвется безотчетно и потому не подмывает слушателя. Но это полное обладание собою, эта законченность мысли и формы не исключают поэзии 〈...〉» **

Дидактична самая *природа* у Тютчева, ее аллегоричность, против которой восстал Фет [26] и которая всегда заставляет за образами природы искать другой ряд. Нет-нет, и покажется тога дидактика-полемиста с его внушительными ораторскими жестами. Характерны такие зачины:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик.

Нет, мера есть долготерпенью[27].

Учительны такие строки:

На месяц *взгляни*

Молчи, *скрывайся* и *таи* [28]

Смотри, как на речном просторе
и т. д.

Дидактичны тютчевские «наводящие вопросы» и полувопросы с интонацией беседы:

Но который век белеет
Там, на высях снеговых?

Но видите ль? Собравшися в дорогу[29]
и т. д.

«Цицерон» весь выдержан в ораторской конструкции («уступление» ломоносовской риторики) [30] — тезис противника — и возражение:

Так!.. но прощаясь с римской славой.

* Ср. «Люблю глаза твои, мой друг...»: I строфа — мжмжм; II строфа — жмжмж; «Душа хотела б быть звездой...»: I строфа — мжжм; II строфа — жммж и т. д.

** *Н. Страхов*. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888, стр. 237.

(Здесь — корень тех прозаически-полемических приемов, которые с особою силою сказываются в его политической лирике:

Да, стенка есть — стена большая,—
И вас не трудно к ней прижать,
Да польза-то для них какая?
Вот, вот что трудно угадать.

(*«Славянам»*. [*«Они кричат, они грозятся...»*])*

и в которых Тютчев, идущий от XVIII века, ближе, чем кто-либо, к Некрасову [32].)

Но эта же планомерность конструкции делает маленькую форму чрезвычайно сильной. Монументальные формы XVIII века разложились, и продукт этого разложения — тютчевский фрагмент. Словно на огромные державинские формы наложено уменьшительное стекло, ода стала микроскопической, сосредоточив свою силу на маленьком пространстве: «Видение» («Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья...»), «Сны» [33] («Как океан объемлет шар земной...»), «Цицерон» и т. д.— все это микроскопические оды **.

Вот почему, когда Тютчев хочет дать жанр, именно и предполагающий маленькую форму, она у него не выходит. Он подходит к *эпиграмме* со сложными средствами высокого стиля, со сложной строфой, игрой антитез, и самый неудачный *литературный* жанр у этого знаменитого острослова — именно эпиграмма («Средство и цель», «К портрету» [34] и др.). Зато характерно, что стиховые *афоризмы* Тютчева всегда вески.

5

Фрагментарность, малая форма, сужающая поле зрения, необычайно усиляет все стилистические ее особенности. И прежде всего, словарный, лексический колорит.

Слово важно в поэзии (да и в жизни) не только своим значением. Иногда мы даже как бы забываем значение слова, вслушиваясь в его лексическую окраску. (Так, если на суде подсудимый доказывает alibi на блатном жаргоне, судья, несмотря на значение его слов, обратит внимание на самую лексическую ок-

* Любопытно с этой точки зрения стихотворение «Певучесть есть в морских волнах...», где три строфы «одические» кончаются таким смешением ораторского и полемически-газетного стиля:

И от земли до крайних звезд
Все безответен и поныне
Глас вопиющего в пустыне,
Души отчаянный протест? [31]

** Это было вполне осознано Фетом, развившим и канонизовавшим форму фрагмента. Фет называет «одами» крохотные хвалебные стихотворения.

раску, па блатность.) Подобно этому, помимо значения действуют в поэзии различные лексические строи; архаизмы вводят в высокий лексический строй.

Тютчев вырабатывает особый язык, изысканно архаистический.

Нет сомнения, что архаизм был осознанной принадлежностью его стиля. Он употребляет то «фонтан», то «водомет». Вместе с тем пародическое использование высокого стиля в XIX веке не могло не оставить следа на употреблении архаизмов, и Тютчев отлично учитывал при случае этот пародический оттенок:

Пушек гром и *мусикия*!
(«*Современное*»)

Здесь Тютчев иронию подчеркивает архаизмом; и вместе с тем он же пишет:

И стройный мусикийский шорох[35].

На фоне Пушкина Тютчев был архаистом не только по своим литературным традициям, но и по языку, причем нужно принимать во внимание густоту и силу его лексической окраски на небольшом пространстве его форм.

И этот колорит Тютчева обладает силой, усваивающей ему инородные явления; с необычайной свободой Тютчев использует варваризмы в высоком стиле, несмотря на то что употребление варваризмов в стихе было традиционно ироническое:

Иным достался от природы
Инстинкт пророчески-слепой.

В политических стихотворениях лексика (как и остальные элементы стиля) у Тютчева нарочито прозаическая, «газетная»:

Славянское самосознанье,
Как божья кара, их страшит! [36]

От дидактика-оратора к публицисту-полемисту — переход естественный.

И здесь, говоря о лексике Тютчева, следует сделать особое предостережение: у нас нет еще его авторитетного издания.

Его изысканная, а иногда и чрезмерно резкая архаистическая лексика и метр, обходящий «канонический», пугали и современников и ближайшие поколения. Поэтому все существующие издания Тютчева сглаживают его лексику и метр *.

* Неполное издание Тютчева под ред. Г. Чулкова — единственное пока отправляющееся от рукописей. 1928 [37].

6

Но не только в своем лексическом колорите, а и по стилю Тютчев отправляется от XVIII века (преимущественно в державинском преломлении).

Тютчев охотно пользуется перифразой:

Металл содрогнулся, тобой оживлен

Пернатых песнь по роще раздалася

Высокий дуб, *перунами* сраженный

День, *земнородных* оживленье [38].

Последняя перифраза наиболее характерна, ибо кроме того она и сложное прилагательное, что также является архаистическим средством стиля.

Любопытно, как применяет его Тютчев при переводах — там, где в подлиннике вовсе их нет.

Ср. «Песнь Радости» Шиллера:

Was denn großen Ring bewohnet, Huldige der Sympathie!	Душ родство! о, луч небесный! *Вседержащее* звено!
Pallas, die die Städte gründet Und zertrümmert, ruft er an. ⟨...⟩	*Градозиждущей* Палладе *Градорушащей* молясь. ⟨...⟩
Rächet Zeus das Gastesrecht Wägend mit gerechten Händen и т. д.	*Правоправящий* Кронид Вероломцу страшно мстит [39].

«Животворный, миротворный, громокипящий» — все это архаистические черты стиля, общие всем одописцам XVIII века, в особенности же Державину. Столь же архаистичны двойные прилагательные. Здесь Тютчев является — через Раича — верным и близким учеником Державина. Ср. у Державина: 1) «вот красно-розово вино!», «на сребро-розовых конях»; 2) «священно-вдохновенна дева», «цветоблаговонна Флора» и др. В 1821 г. Воейков упрекает Раича в употреблении сложных эпитетов, причем видит в этом подражание Державину*. Самый список раичевских эпитетов, приведенный здесь, характерен: 1) снегообразная белизна, огнегорящи звезды; 2) *прозрачно-тонкий* сок, янтарно-темный плод, *бело-лилейное* молоко, *сизо-мглисты* волны.

Тютчев еще усовершенствовал этот прием, не только сливая близкие слова, но соединяя слова, как бы безразличные по отноше-

* «Сын отечества», 1821, № 39, стр. 273, 274. Характерно, что Воейков упрекает Раича и в злоупотреблении эпитетом «золотой», тоже характерным для Тютчева [40].

нию друг к другу, логически не связанные, а то и слова, противоречащие друг другу:

длань незримо-роковая

опально-мировое племя

От жизни мирно-боевой

С того блаженно-рокового дня [41].

Он связывает их и по звуковому принципу:

На веждах, томно-озаренных

Пророчески-прощальный глас

Что-то радостно-родное

В те дни кроваво-роковые [42].

Все эти особенности подчеркнуты в замечательной строке:

Дымно-легко, мглисто-лилейно [43].

Необычайно сильно действует это соединение на смысл слов, тесно сплетающихся между собою, дающих неожиданные оттенки.

Имя Державина, конечно, должно быть особо выделено в вопросе о Тютчеве. Державин — это была та монументальная форма философской лирики, от которой он отправляется. И это сказывается во многих конкретных неслучайных совпадениях. «Бессонница», «Сижу, задумчив и один...» — полны чисто державинских образов. (Ср. «На смерть кн. Мещерского», «Река времен в своем стремленьи...» и т. д.) [44]

У них общие интонации, общие зачины; ср. державинское:

Что так смущаешься, волнуешь,
Бессмертная душа моя?
Отколе пламенны желанья?
Отколь тоска и грусть твоя?

(«*Тоска души*»)

с тютчевским:

О, вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги.

Излюбленные у Тютчева образы:

Изнемогло движенье, труд уснул.

Утихло вкруг тебя молчанье
И тень нахмурилась темней [45]

тоже восходят к державинским:

Заглохнул стон болотна дна,
Замолкло леса бушеванье,
Затихла тише тишина.

Ночная тьма темнее стала [46],

в свою очередь восходящим к словесному развитию образа у Ломоносова:

Долы скрыты далиной

Отца отечества отец [47].

И недаром в свое время образы Тютчева были объявлены «непонятными» проф. Сумцовым и проф. Брандтом [48]. Без XVIII века, без Державина историческая перспектива по отношению к Тютчеву не может быть верной.

Образ:

Уж звезды светлые взошли
И тяготеющий над нами
Небесный свод приподняли
Своими влажными главами [49] —

несомненная реализация образа XVIII века: *чела звезд*.

Так же как оживление традиционного образа XVIII века — *колесница мирозданья* — дана в стихах:

Живая колесница мирозданья
Открыто катится в святилище небес [50].

И та громадная роль, которую играет у Тютчева образ, тоже неслучайно совпадает с напряженной образностью высокой лирики XVIII века. Изучения должны быть направлены и на последующие этапы философской лирики XVIII века. Особое значение получает здесь Карамзин-лирик, считавший задачею лирики

Слогом чистым, сердцу внятным
Оттенки вам изображать
Страстей счастливых и несчастных [51],

произведший в дидактической поэзии огромную работу абстрактизации пейзажа, заменивший «краски» Державина «оттенками»:

Плоды древес сияют златом,
Зефиры веют ароматом,
С прохладой сладость в душу льют [52].

По всей вероятности, неслучайно имя Карамзина имеет такое значение для Тютчева, так же как и неслучайно есть прямое

и тематическое и стилистическое сходство в дидактической поэме Карамзина «Дарования» (1796) со знаменитым тютчевским «Не то, что мните вы, природа...»:

Что зрю? Людей, во тьме живущих,
Как злак бесчувственно растущих
<...>
Сей мир, обильный чудесами,
Как сад, усеянный цветами,
Зерцало мудрого Творца,
Для них напрасно существует,
Напрасно Бога образует:
Подобны камню их сердца.
Среди красот их око дремлет.
Природа вся для них пуста.
Их слух гармонии не внемлет;
Безмолвны хладные уста.

7

Найдя на Западе форму фрагмента, найдя тематический материал «оттенков» натурфилософии, новую литературную «мифологию», о которой писал Раич, Тютчев разложил монументальную форму XVIII века. Одной из причин непонимания современников была и эта форма фрагмента, не канонизованная, почти внелитературная. Ее узаконяет и вводит в круг литературы уже Фет.

Пушкин на малом материале создает (или стремится создать) монументальные формы.

Тютчев — предельное разложение монументальных *форм*; и одновременно Тютчев — необычайное усиление монументального *стиля*. Мы отошли, отходим от фрагментарных форм. Мы движемся вновь к созданию форм грандиозных — и в этом смысле мы ближе к XVIII веку, чем к медленному веку малой лирической формы — XIX-му.

Но Тютчев — последний этап витийственной «догматической» лирики XVIII века.

Его лирика приучает к монументальному стилю в малых формах.

✽

О КОМПОЗИЦИИ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

1

Все попытки разграничить прозу и поэзию по признаку звучания разбиваются о факты, противоречащие обычному представлению о звуковой организации стиха и звуковой неорганизованности прозы. С одной стороны, существование vers libre и freie Rhythmen с неограниченной свободой просодии, с другой — такая ритмически и фонически организованная проза, как проза Гоголя, Андрея Белого, в Германии Гейне и Ницше,— указывают на необычайную шаткость понятия о звуковой организации поэзии и прозы, на отсутствие ясного раздела меж ними с точки зрения этого принципа — и в то же время на удивительную стойкость и разграниченность видов поэзии и прозы: до какой бы ритмической и звуковой в широком смысле организованности ни была доведена проза, она от этого не воспринимается как стихи *; с другой стороны, как бы близко ни подходил стих к прозе по своему звучанию,— только литературной полемикой объясняются приравнения vers libre к прозе.

Здесь следует обратить внимание на один факт: художественная проза с самого начала новой русской литературы в звуковом отношении организуется не менее заботливо, чем стих. Она развивается у Ломоносова под влиянием теории красноречия, с применением правил ораторского ритма и эвфонии, и ломоносовская риторика, столь важная как нормативно-теоретический фактор развития литературы, в существенном относится наравне с поэзией и к прозе. Но звуковые особенности прозы Ломоносова и Карамзина, будучи ощутительными для их современников, теряют свою ощутимость с течением времени; к явлениям окончаний известных ритмических разделов в их прозе (клаузулам) мы склонны относиться скорее как к явлениям синтактико-семантическим, нежели к звуковым **, а явления эвфонии в их прозе учитываются нами с трудом.

* Вид «petites poèmes en prose» (Baudelaire) и «стихотворений в прозе» (Тургенев и мн. др.) и основан на полной неслиянности стиха с прозою; некоторая реакция на стихотворную форму в этом виде только подчеркивает ее принадлежность к прозе.

** Таково, по-видимому, наше отношение к инверсиям прилагательного у Карамзина, объяснявшимся вначале их звуковою ощутимостью, но с течением времени начавшим ощущаться исключительно с их синтактико-семантической стороны. Здесь уместно напомнить любопытное суждение Шевырева о том, что народная песня с ее дактилическими окончаниями по-

Между тем поэзия с течением времени теряет ощутимость другого элемента слова; привычные группы и связи слов теряют семантическую ощутимость, оставаясь ассоциативно связанными главным образом по звуку (окаменение эпитетов).

Было бы, однако, поспешным заключать, что прозаический и стихотворный виды отличаются тем, что в стихах исключительно важную роль играет внешний знак слова, а в прозе столь же исключительную роль играет его значение.

Это подтверждается явлением, которое можно назвать явлением *семантического порога. Исключительная* установка на имманентное звучание в поэзии (заумный язык, Zungenrede) влечет за собою сугубую напряженность в искании смысла и таким образом подчеркивает семантический элемент слова; наоборот, полное небрежение звуковой стороной прозы может вызвать звуковые явления (особые стечения звуков etc.), которые перетянут центр тяжести на *себя.*

Кроме того, с одной стороны, звуковая организация прозы и влияние на нее в этом отношении поэзии вне сомнений. С другой стороны, семантический принцип поэтического слова не только встречается, но и каноничен для одной из традиций русской поэзии. Теория ломоносовской и державинской оды возлагает на поэтическое слово эмоционально-убедительные функции ораторской речи; поэтому поэзия конструируется здесь по произносительно-слуховому признаку слова; слова вступают в связь эмоционально-звуковую; тропы являются «сопряжением *далековатых* идей», произведенным не по логической нити, связывающей основные значения слов, а по эмоциональной нити (ораторская внезапность и поразительность)*. Но с этой теорией слова вступают в борьбу враждебные принципы младшей ветви, сознательно противополагающей себя старшей одической,— ветвь русской poésie fugitive [1*] (Богданович, Карамзин, М. Н. Муравьев, Батюшков), где важную роль начинает играть семантическая сторона слова; теории эмоционально-убедительного поэтического слова противополагается теория логически-ясного слова; в тропах важно не извращение семантической линии слов, а напротив, бóльшая их ясность. Вследствие этого слова вступают в связи не по эмоциональной окраске или звуковому признаку, но по основным, узуальным (словарным) семантическим их пунктам. Здесь новая теория поэтического слова близится к теории слова прозаического; поэзия начинает учиться у прозы. Кн. Вяземский пишет по поводу стихотворений Карамзина: «Можно подумать, что он дер-

влияла на прозу Карамзина, определив ее дактилические клаузулы (и вследствие этого деформировав синтаксис). См.: «Москвитянин», 1842, ч. II, № 3, стр. 160—162.

* Поэтому семантическая линия слов оказывалась как бы изломанной, и Ломоносов переводит термин *троп* как «отвращение», ср. у шишковца [1] «извращение».

[1*] Легкой поэзии (*франц.*).

жался известного выражения: c'est beau comme de la prose [1*]. Он требовал, чтобы все сказано было в обрез и с буквальною точностью. Он давал простор вымыслу и чувству; но не выражению»*. Равно и Батюшков писал в 1817 году: «Для того, чтобы писать хорошо в стихах — в каком бы то ни было роде, писать разнообразно, слогом сильным и приятным, с мыслями незаемными, с чувствами, надобно много писать прозою, но не для публики, а записывать просто для себя. Я часто испытал на себе, что этот способ мне удавался; рано или поздно писанное в прозе пригодится: «Она — питательница стиха», сказал Альфьери,— если память мне не изменила» **. Пушкин пишет прозаические планы и программы для своих стихов; проза здесь воочию является питательницей стихов***. И, словно в ответ Батюшкову, пишет любомудр Ив. Киреевский, близкий к архаической, старшей традиции «высокой» (эмоционально-убедительной) традиции: «Знаешь ли ты, отчего ты до сих пор ничего не написал? Оттого, что ты не пишешь стихов. Если бы ты писал стихи, тогда бы ты любил выражать даже бездельные мысли, и всякое слово, хорошо сказанное, имело бы для тебя цену хорошей мысли, а это необходимо для писателя с душой. Тогда только пишется, когда весело писать, а тому, конечно, писать не весело, для кого изящно выражаться не имеет самобытной прелести, отдельной от предмета. И потому: хочешь ли быть хорошим писателем в прозе?—пиши стихи» ****.

Таким образом, и проза для Батюшкова, и стихи для Киреевского являются источниками нового смысла, средствами для какого-то смыслового сдвига внутри прозы и внутри поэзии. Проза и поэзия, по-видимому, отличаются не имманентным звучанием, не последовательно проведенным в поэзии принципом установки на звучание, а в прозе — принципом установки на семантику,— а, в существенном, тем, как влияют эти элементы относительно друг друга, как деформирована звуковая сторона прозы ее смысловой стороной (установкой внимания на семантику), как деформировано значение слова стихом *****.

[1*] Прекрасно, как проза (*франц.*).

* *П. А. Вяземский.* Полное собрание сочинений, т. VII. СПб., 1882, стр. 149.

** *К. Н. Батюшков.* Сочинения, т. II. СПб., 1885, стр. 331—332.

*** Таким образом, проза (не имманентная, а принцип) является первичной для Пушкина и всей указанной традиции. По нашему мнению, *проза* Пушкина естественно сформировалась из стиховых планов. (Иначе — у Б. М. Эйхенбаума, см. «Проза Пушкина») [2].

**** *И. В. Киреевский.* Полн. собр. соч., т. I. М., 1861, стр. 15 (письмо к Кошелеву, 1828).

***** Выяснение семантической деформации слова со стороны стиха составляет предмет особой нашей работы [3]. В последующем изложении частичным *доказательством* вышесказанного послужат *примеры* из «Евгения Онегина»; ср. в особенности: метризация слова; рифма и инструментовка как семантический фактор; происхождение и роль галлицизмов в прозе и [их] деформация в стихе.

Деформация звука ролью значения — конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания — конструктивный принцип поэзии. Частичные перемены соотношения этих двух элементов — движущий фактор и прозы и поэзии.

Если внутрь прозаической конструкции внесены стиховые звучания,— они деформируются установкой на значение; если в стиховой конструкции применен принцип сцепления словесных масс по семантическому принципу, то и он неизбежно деформируется принципом звучания.

Благодаря этому проза и поэзия — замкнутые семантические категории; прозаический смысл всегда отличен от поэтического; с этим согласуется тот факт, что и синтаксис, и самая лексика поэзии и прозы существенно различны.

Но при внесении в стих прозаических принципов конструкции (а равно и при внесении в прозу стиховых принципов) несколько меняется соотношение между деформирующим и деформируемым, хотя замкнутые семантические ряды поэзии и прозы и не нарушаются,— так происходит обогащение прозы новым смыслом за счет поэзии и обогащение поэзии новым смыслом за счет прозы. (Ср. приведенное выше письмо. Ив. Киреевского.)

Таким образом, в прозе и в поэзии звучание и значение слова неравноценны: изучение отдельно то семантики, то звучания в поэзии и прозе (может быть, необходимое при первичном расчленении материала и полезное педагогически) в сущности расчленяет взаимно обусловливающие друг друга и притом неоднозначащие элементы. Изучая звучание в прозе, мы не должны упускать из виду, что оно деформировано семантикой; говоря о поэтической семантике, мы обязаны помнить, что имеем дело с деформированным смыслом. Лучше всего это сказывается при изучении поэтического стиля, богатого прозаизмами, и стиля прозы с явным внесением стиховых приемов. Прозаические ингредиенты, вступая в конструкцию стиха, становятся элементами метра, инструментовки и т. д. и подчиняются его принципу — деформации значения звуком. Благодаря необычайному освежению звуковой стороны прозаизмов, происходящему от того, что они вступают в звуковые связи с соседними словами, стихами и т. д., слова и выражения, совершенно бесцветные и неразличимые в прозе, становятся крайне ощутительными смысловыми элементами в поэзии *. Подобно этому, внесение рифм и т. п. в прозу именно благодаря семантической антиципации — повышает звуковую их ощутительность; так, шаблонные для стихов рифмы не будут такими в прозе. Так обогащаются взаимно поэзия и проза **.

* Это зависит, кроме того, от того, что *прозаизм* ощущается именно *как прозаизм,* т. е. ассоциируется сразу по двум рядам — прозаическому и поэтическому.

** Как далеко могут идти такие обогащения, не превращая прозы в поэзию и поэзии в прозу, пока соблюден конструктивный принцип,— доказывают явления, как крайности vers libre, с одной стороны, стихотворе-

Но как только прозаизм, внесенный в поэтический ряд, всецело вовлекается в него, начинает деформироваться звучанием *наравне* с элементами поэтической речи — смысловое *освежение* исчезает — он целиком переходит в поэтический ряд и становится элементом поэтической речи. Напротив, некоторые стиховые звучания (известные ритмы) могут прочно срастись с звуковым составом прозы, стать привычными с звуковой стороны, потерять звуковую свежесть. Особую важность, следовательно, приобретает здесь историческая постановка вопроса.

Итак, мы не вправе относиться к семантическим элементам стихотворной речи так же, как к семантическим элементам речи прозаической. *Смысл* поэзии иной по сравнению со *смыслом* прозы. Такая ошибка возникает легче всего, когда обычный для прозы вид (роман, например), тесно спаянный с конструктивным принципом прозы, внедрен в стих. Семантические элементы здесь прежде всего деформированы стихом.

Крупнейшей семантической единицей прозаического романа является *герой* — объединение под одним внешним знаком разнородных динамических элементов. Но в ходе *стихового* романа эти элементы деформированы; сам внешний знак приобретает в стихе иной оттенок по сравнению с прозой. Поэтому герой стихового романа не есть герой того же романа, переложенного в прозу. Характеризуя его как крупнейшую семантическую единицу, мы не будем забывать своеобразной деформации, которой подверглась она, внедрившись в стих. Таким стиховым романом был «Евгений Онегин»; и такой деформации подверглись все герои этого романа.

2

Там, где речь шла о тех литературных родах, где стих, по-видимому, должен бы играть второстепенную, служебную роль — в драме, например,— Пушкин всегда подчеркивал примат словесной, стиховой стороны в таких произведениях. Он писал о лобановском переводе «Федры»: «Кстати о гадости — читал я «Федру» Лобанова — хотел писать на нее критику, не ради Лобанова, а ради маркиза Расина — перо вывалилось из рук. И об этом у вас шумят, и это называют ваши журналисты прекраснейшим переводом известной трагедии г. Расина! Voulez-vous découvrir la trace de ses pas [1*] — надеешься найти

Тезея жаркий след иль темные пути —

мать его в рифму! вот как всё переведено! А чем же и держится Иван Иванович Расин, как не стихами, полными смысла, точно-

ния в прозе, с другой, на что я уже указывал. При этом разделение на стихи часто является лишь показателем стиховой природы речи, ее конструктивного принципа, а стиховые собственно (моторно-динамические) функции такого разделения низводятся до минимума.

[1*] Хотите вы отыскать следы его шагов (*франц.*).

сти и гармонии! План и характеры «Федры» верх глупости и ничтожества в изобретении — Тезей не что иное, как первый Мольеров рогач; Ипполит, le superbe, le fier Hyppolite — et même un peu farouche [1*], Ипполит, суровый скифский ⟨...⟩ — не что иное, как благовоспитанный мальчик, учтивый и почтительный —

D'un mensonge si noir[2*]... и проч.

прочти всю эту хваленую тираду и удостоверишься, что Расин понятия не имел о создании трагического лица. Сравни его с речью молодого любовника Паризины Байроновой, увидишь разницу умов. А Терамен — аббат и сводник — Vous-même ou seriez vous [3*] etc...— вот глубина глупости!» *

Незачем понимать этот отзыв как отрицательный; Пушкин устанавливает у Расина тот закон, который тот сам установил и с точки зрения которого его и следует судить,— *род*, в котором писал Расин (не как жанр, а как преобладание известного момента формы); таким преобладающим моментом у Расина был стиль, у́же — стих. Так же отстаивает Пушкин право на «ничтожный план» и «отсутствие происшествий» в поэме: «Байрон мало заботился о планах своих произведений или даже вовсе не думал о них: несколько сцен, слабо между собою связанных, были ему достаточны для сей бездны мыслей, чувств и картин. ⟨...⟩ Что же мы подумаем о писателе, который из поэмы «Корсар» выберет один токмо план, достойный нелепой испанской повести, и по сему детскому плану составит драматическую трилогию, заменив очаровательную глубокую поэзию Байрона прозой надутой и уродливой, достойной наших подражателей покойного Коцебу? ⟨...⟩ Спрашивается: что же в Байроновой поэме его поразило — неужели план? о miratores!..» **

Таким образом, «нескольких сцен, слабо между собою связанных», «плана, достойного *нелепой повести*», вполне достаточно для «очаровательной и глубокой *поэзии*». Еще решительнее отзыв об «Эде» Баратынского: «Перечтите его «Эду» (которую критики наши нашли ничтожной, ибо, как дети, от поэмы требуют они происшествий) ⟨...⟩» ***

И здесь не только суждение критика, но и отголосок практической борьбы. Пушкин охотно идет навстречу упрекам критики относительно невыдержанности «характеров», бледности «героев», несовершенства плана ****.

[1*] Надменный, гордый Ипполит, даже несколько дикий (*франц.*).
[2*] Столь черной ложью (*франц.*).
[3*] Где были бы вы сами (*франц.*).
* Л. С. Пушкину, январь-февраль 1824 г.
** «О трагедии Олина «Корсер» (1827).
*** «Баратынский» (1830).
**** Ср. о «Кавказском пленнике»: «Характер Пленника неудачен» (В. П. Горчакову, октябрь-ноябрь 1822 г.); «Простота плана близко подходит к бедности изобретения; описание нравов черкесских, самое сносное место во всей поэме, не связано ни с каким происшествием и есть не что иное,

По-видимому, не здесь лежал центр тяжести поэм; по-видимому, *стиховой* план, *стиховой* герой были для Пушкина чем-то таким, к чему нельзя было предъявлять требование, как к плану и к герою повести или романа.

В «Евгении Онегине» «*несовершенство*» плана и «характеров» перестает быть оправданною, подразумеваемою особенностью стиховой формы и само становится моментом композиции. Было бы ошибочно думать, что это «несовершенство» было и для Пушкина извиняемым или хотя бы оправдываемым; что обозначение пропуска строф и стихов диктовалось действительно желанием не прерывать *связи* романа; что Пушкин чувствовал незавершенность плана и стремился *закончить* роман. В предисловии к первой главе «Онегина» (когда уже были готовы *три* главы) Пушкин говорит о «недостатке плана» полуиронически: «Дальновидные критики заметят, конечно, недостаток плана. Всякий волен судить о плане целого романа, прочитав первую главу оного», причем автор признавал, что «первая глава представляет нечто целое». Насколько осторожная оговорка относительно «целого романа» была сделана всерьез, выясняется из сопоставления предисловия с последней строфой первой главы:

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову
〈...〉
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу.

Заявление о форме плана стоит в связи с аналогичными отступлениями, делающими предметом романа сам роман (с этой точки зрения «Евгений Онегин» — не роман, а роман романа). Строка же «И как героя назову» после многочисленных упоминаний имени героя — ироническое введение к строке «Противоречий очень много». Такова же игра на противоречиях в последней строфе седьмой главы:

Но здесь с победою поздравим
Татьяну милую мою,
И в сторону свой путь направим,
Чтоб не забыть о ком пою...

Таким образом, о герое легко *позабыть*, и возвращение к нему — есть тоже отступление в романе отступлений («*В сто-*

как географическая статья или отчет путешественника» (Н. И. Гнедичу, 29 апреля 1822 г.). О «Братьях разбойниках»: «Замечания твои насчет моих «Разбойников» несправедливы; как сюжет c'est un tour de force, это не похвала, напротив; но как слог я ничего лучше не написал» (П. А. Вяземскому, 14 октября 1823 г.). О «Бахчисарайском фонтане»: «Радуюсь, что мой «Фонтан» шумит. Недостаток плана не моя вина. Я суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины» (А. А. Бестужеву, 8 февраля 1824 г.).

рону свой путь направим»). Сюда же относится иронческое примечание Пушкина к III главе: «В прежнем издании, вместо *домой летят,* было ошибкою напечатано *зимой летят* (что не имело никакого смысла). Критики, того не разобрав, находили анахронизм в следующих строфах. Смеем уверить, что в нашем романе время расчислено по календарю».

В проекте предисловия к восьмой и девятой главам * Пушкин уже явно ироничен: «Вот еще две главы «Евгения Онегина» — последние, по крайней мере для печати... Те, которые стали бы искать в них занимательности происшествий, могут быть уверены, что в них *еще менее действия, чем во всех предшествовавших.* Осьмую главу я хотел было вовсе уничтожить и заменить одной римской цифрою, но *побоялся критики.* К тому же многие отрывки из оной были уже напечатаны».

Особый интерес приобретает здесь вопрос о пропуске строф. Здесь обращает на себя внимание тот факт, что *некоторые цифры,* которые должны обозначать *пропущенные* строфы, стоят как бы на пустом месте, ибо строфы эти никогда и не были написаны. Сам Пушкин объясняет пропуск строф следующим образом: «Что есть строфы в «Евгении Онегине», которые я не мог или не хотел напечатать, этому дивиться нечего. Но, будучи выпущены, *они прерывают связь рассказа*, и поэтому означается место, где быть им надлежало. Лучше было бы заменять эти строфы другими или переправлять и сплавливать мною сохраненные. Но виноват, на это я слишком ленив. Смиренно сознаюсь также, что в «Дон-Жуане» есть две выпущенные строфы» [5].

Заметка писана в 1830 г., и после ранее сказанного Пушкиным о плане и связи романа это его замечание и вообще звучит иронически, но он еще подчеркивает иронию ссылкой на лень и на литературный источник, в котором пропуски точно так же играли композиционную роль. Если припомнить, что Пушкин в предисловии к последней главе и к «Отрывкам из путешествия Онегина» говорит о пропуске *целой главы*, станет еще яснее, что вопрос здесь идет не о *связи* и не о стройности плана. Вот что пишет Пушкин в этом предисловии: «П. А. Катенин (коему прекрасный поэтический талант не мешает быть и тонким критиком) заметил нам, что сие исключение, *может быть и выгодное для читателей,* вредит, однако ж, *плану* целого сочинения; ибо чрез то переход от Татьяны, уездной барышни, к Татьяне, знатной даме, становится слишком неожиданным и необъ-

* Предисловия и примечания были для Пушкина еще одним сильным средством для подчеркивания или обнажения самой динамики романа, для создания *романа романа,* а кроме того, мотивированным вводом *прозаических* введений и отступлений, которые, таким образом, оттеняли стих. К остальным произведениям Пушкин дает редкие и скупые предисловия и примечания [4]. В виде колоссального введения к первой главе «Евгения Онегина» был помещен «Разговор книгопродавца с поэтом» — любопытный пример композиционного внедрения целого произведения.

ясненным.— Замечание, обличающее опытного художника. Автор сам чувствовал справедливость оного, но решился выпустить эту главу *по причинам, важным для него, а не для публики*».

Таким образом, пропуск целой главы, вызвавший действительно тонкое замечание со стороны Катенина * о немотивированности и внезапности перемены в героине (напоминающей театральное преображение), объявляется *«выгодным для читателей»* и не мотивируется вовсе. Тогда начинает казаться странной щепетильность Пушкина по отношению к *перерыву связи рассказа*, который, по его словам, вызвал пустые цифры и пропуск отдельных стихов. Анализ пропущенных строф убеждает, что с точки зрения связи и плана можно было бы не отмечать ни одного пропуска — ибо все они касаются либо отступлений, либо деталей и бытовых подробностей, и только немногие вносят новые черты в самое действие, *план* (не говоря уже о пустых цифрах). Собственно, уже одно существование пустых цифр, *ненаписанных* строф освобождает нас от указания на особую роль пропусков, как и на то, что сами удаленные строфы и строки были удалены не по их несовершенству или личным и цензурным соображениям **[6].

Дело становится более ясным, хотя не менее сложным, если понять эти пропуски как композиционный прием, все значение которого, значение необычайного веса,— не в *плане*, не в *связи*, не в *происшествиях* (фабула), а в словесной динамике произведения.

В этих цифрах даются как бы эквиваленты строф и строк, наполненные любым содержанием; вместо словесных масс — динамический знак, указывающий на них; вместо определенного семантического веса — неопределенный, загадочный семантический иероглиф, под углом зрения которого следующие строфы и строки воспринимаются усложненными, обремененными семантически. Какого бы художественного достоинства ни была выпущенная строфа, с точки зрения семантического осложнения и усиления словесной динамики — она слабее значка и точек; это относится в равной или еще большей мере к пропуску отдельных строк, так как он подчеркивается явлениями метра ***[7].

Та же установка на *словесный* план и в окончании «Евгения Онегина», и в так называемых попытках продолжения его.

Подлинным концом «Евгения Онегина» является, собственно, не LI строфа VIII главы, а следовавшие за нею, не только совершенно не приуроченные к какому-либо действию, но и вообще не внедренные в роман «Отрывки из путешествия Онегина», заканчивавшие как «Последнюю главу «Евгения Онегина»» (1832), так и прижизненное издание всего романа (1833). Мо-

* Сделанное с точки зрения *«плана»*.

** *М. Гофман*. Пропущенные строфы «Евгения Онегина».— «Пушкин и его современники», вып. XXXIII—XXXV. Пб., 1922, стр. 2.

*** Эти соображения не ослабеваются, а подкрепляются тем, что пропуск глав (и перестановка их) — частый прием композиционной игры (Стерн, Байрон, Кл. Брентано, Пюклер-Мускау, Гофман и т. д.).

тивировано помещение «Отрывков» было предисловием, часть которого нам пришлось цитировать выше: «Автор чистосердечно признается, что он выпустил из своего романа целую главу, в коей описано было путешествие Онегина по России. От него зависело означить сию выпущенную главу точками или цифрой; но во избежание соблазна решился он лучше выставить, вместо девятого нумера, осьмой над последнею главою «Евгения Онегина» и пожертвовать одною из окончательных строф <...>» (Далее следует ссылка на замечание Катенина о вреде, нанесенном этим исключением плану, о происшедшей из-за этого внезапности и немотивированности перехода от Татьяны — уездной барышни к Татьяне — знатной даме.) Предисловие к последней главе, в которой подробно описывается замена девятого нумера восьмым («во избежание соблазна») и подчеркивается немотивированность перемены в героине, было тем более иронично, что оно вовсе не оправдывало помещения отрывков вслед за восьмой главой. Здесь Пушкин опять подчеркивал словесную динамику своего романа, и, несомненно, концом «Евгения Онегина» и являются «Отрывки из путешествия», помещение которых только так и можно объяснить *. Отступления в этих отрывках сгущены и сконцентрированы до пределов отступлений в круге одного предложения, одной фразы, которые, собственно, и тянутся от 63-го стиха до конца (стих 203):

63. Я жил тогда в Одессе пыльной...
91. А где, бишь, мой рассказ несвязный?
В Одессе пыльной, я сказал.
Я б мог сказать: в Одессе грязной
109. Однако в сей Одессе влажной
Еще есть недостаток важный.

И наконец, заключительная строка всего «Евгения Онегина» (ибо ею *кончаётся* роман) — 203-й стих «Отрывков»:

Итак, я жил тогда в Одессе... **

Здесь кульминационный пункт всего романа; то, что Пушкин подчеркнул в LI (последней) строфе восьмой главы:

И *вдруг* умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим,—

* В особенности это станет ясным, если принять во внимание, что Пушкин в первое полное издание «Евгения Онегина» не только не внес никаких неотделанных отрывков, но *исключил* не только предисловие 1-го и 2-го изд. I главы — «Разговор книгопродавца с поэтом», некоторые примечания, но и четыре раньше печатавшихся строфы (I глава — 36-я строфа, V гл.— 37-я и 38-я строфы, VI гл.— 47-я строфа, перенесенная в примечания), *оставив* в то же самое время на конец «Отрывки из путешествия Онегина».

** Интересно при этом, что у Пушкина была готова целая строфа (см. *М. Гофман.* Пропущенные строфы..., стр. 254—255), начинавшаяся этим стихом, но он предпочел кончить «Онегина» именно отрывком, первой строкой.

здесь было реализовано им; композиционная сущность отступлений здесь сгущена до пределов языковой, синтаксической игры и необычайно подчеркнута чисто словесная динамика «Онегина» [8].

Что касается попыток «продолжения» — то, по-видимому, приходится говорить с большой осторожностью о действительном *продолжении* «Евгения Онегина». Здесь одно предварительное замечание. Из семи приводимых по этому поводу П. О. Морозовым отрывков (вернее, восьми: второй естественно распадается на два, ибо вторая половина его писана другим метром и повторяет тему первого отрывка), три (писанные в 1833 году) обычно относятся к началу неизвестного «послания к Плетневу и к друзьям» и только остальные (писанные в 1835 году) — к собственно «продолжению». Основывается это различение на различии метра и строфы; первые два отрывка (представляющие, по-видимому, одно целое) писаны пятистопным ямбом, причем первый из них представляет в строфическом отношении композицию октавы, второй же характерно не выдержан: начало писано тем же пятистопником, но затем Пушкин колеблется и попадает снова в онегинский четырехстопник:

Ты говоришь: «Пока Онегин жив,
Дотоль роман не кончен; нет причины
Его кончать⟨···⟩

и т. д.

Со славы, вняв ее призванью,
Сбирай оброк хвалой и бранью

и т. д.

Третий отрывок писан александрийским стихом. Простого сопоставления первых отрывков с другими достаточно для того, чтобы показать, что все они одинаково являются вариациями одной темы,— и если первые отрывки признаны (по вполне достаточным основаниям) началом «продолжения», то такое же начало «продолжения» и в остальных [9].

I

Ты мне советуешь, Плетнев любезный,
Оставленный роман мой продолжать
⟨···⟩
Ты думаешь, что с целию полезной
Тревогу славы можно сочетать.
А для того советуешь собрату
⟨···⟩
Брать с публики умеренную плату.
Оброк пустой для нынешних людей.
Неужто жаль кому пяти рублей?
⟨···⟩

II

Ты говоришь: «Пока Онегин жив,
Дотоль роман не кончен; нет причины
Его кончать; к тому же план счастлив
...кончины
‹...›

III

Вы за Онегина *советуете, други,*
Опять приняться *мне в осенние досуги*;
Вы говорите мне: «*Он жив и не женат* —
Итак, еще *роман не кончен*: это клад!
В его свободную, вместительную раму
Ты вставишь ряд картин, откроешь диораму
Прихлынет публика, платя тебе за вход,
Что даст тебе и *славу и доход*».

IV

В мои осенние досуги
‹...›
Вы мне советуете други
Рассказ забытый продолжать.
‹...›
Что должно своего героя
Как бы то ни было *женить*,
По крайней мере — *уморить*.
‹...›

V

Вы говорите: «Слава богу!
Покамест твой Онегин *жив*,
Роман не кончен.
‹...›
Со славы, вняв ее призванью.
Сбирай оброк
‹...›
И с нашей публики меж тем
Бери умеренную плату».
‹...›

Таким образом, перед нами не октавная строфа и alexandrins послания,— а октава и alexandrins «продолжения Онегина» *. Это

* Характерно колебание Пушкина в метре продолжения между пятистопником и четырехстопником (7-й отрывок):

Ты мне велишь, мой строгий судия,
На прежний лад... настроя,
Давно забытого героя,
Когда-то бывшего в чести,
Опять на сцену привести.

Если чтение В. Е. Якушкина («Русская старина», 1884, кн. 12, стр. 525) и П. О. Морозова правильно и 2-й отрывок не состоит из двух отдельных, то пред нами любопытное колебание 5-стопного и 4-стопного ямба [...]

одно уже достаточно говорит за то, что при «готовом герое» и «славном плане» продолжение должно было быть совершенно самостоятельной вариацией; эмоциональный тон начала также совершенно иной:

И, потчуя стихами, век железный
Рассказами пустыми угощать.

«Ряд картин» в «свободной, вместительной раме» романа должен был быть иным и только объединяться знакомым синтетическим знаком героя («герой *готовый»*); при этом «продолжение» (а на деле новое, самостоятельное произведение), может быть, должно было пародически выделиться на фоне «Онегина»:

⟨...⟩ должно своего героя
Как бы то ни было женить.
По крайней мере — уморить.

Таким образом, «продолжение» было вызвано не незавершенностью романа (пародической), а использованием его «рамы» для новых целей.

Пушкин сделал все возможное, чтоб подчеркнуть *словесный* план «Евгения Онегина». Выпуск романа по главам, с промежутками по нескольку лет, совершенно очевидно разрушал всякую установку на план *действия*, на *сюжет* как на *фабулу*; не динамика семантических значков, а динамика *слова* в его поэтическом значении. Не развитие действия, а развитие *словесного* плана.

3

В *словесном* плане «Онегина» для Пушкина было решающим обстоятельством то, что это был *роман в стихах*. В самом начале работы над «Онегиным» Пушкин писал князю Вяземскому: «Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница! В роде «Дон-Жуана» — о печати и думать нечего; пишу спустя рукава» [10].

Предстояло слияние целого прозаического рода со стихом — и Пушкин колеблется. «Евгений Онегин» для него то роман, то поэма; главы романа оказываются песнями поэмы; роман, пародирующий обычные сюжетные схемы романов путем композиционной игры, колеблясь, сплетается с пародической эпопеей.

16 ноября 1823 года он пишет: «Пишу теперь новую *поэму* ⟨...⟩»; 1 декабря 1823 года: «⟨...⟩ пишу новую *поэму* ⟨...⟩ Две *песни* уже готовы»; 8 февраля 1824 года: «Об моей *поэме* нечего и думать ⟨...⟩»; 13 июня 1824 года: «Попытаюсь толкнуться ко вратам цензуры с первой *главой* или *песнью* Онегина»; 24 марта 1825 года: «Ты сравниваешь первую *главу* с «Дон-Жуаном» ⟨...⟩»; в том же письме: «Дождись других *песен*... ⟨...⟩ 1-я *песнь* просто быстрое введение ⟨...⟩»; в начале апреля 1825 года: «⟨...⟩ готов поместить в честь его целый куплет в 1-ю *песнь* Онегина ⟨...⟩»; 23 апреля 1825 года: «Толстой явится у меня во всем бле-

ске в 4-й песне Онегина ⟨...⟩»; в конце апреля 1825 года: «⟨...⟩ пересылаю тебе 2 *главу* Онегина ⟨...⟩»; 8 июня 1825 года: «Передай мне его мнение о 2-й главе Онегина ⟨...⟩»; 14 сентября 1825 года: «⟨...⟩ 4 *песни* Онегина у меня готовы ⟨...⟩ Радуюсь, что 1-я *песнь* тебе по нраву ⟨...⟩»; 27 мая 1826 года: «В 4-й *песне* Онегина я изобразил свою жизнь»; 1 декабря 1826 года: «Во Пскове, вместо того чтобы писать 7-ю *главу* Онегина, я проигрываю в штос четвертую ⟨...⟩»; декабрь 1827 года: «⟨...⟩ ты не можешь прислать мне 2-ю главу ⟨...⟩ благодаря тебя во всех книжных лавках продажа 1-й и 3-й *глав* остановилась»; в конце марта 1828 года: «⟨...⟩ включить неприязненные строфы в 8-ю гл. Онегина?»; в конце февраля 1829 года: «Позволю послать вам 3 последние *песни* Онегина»; в начале 1829 года: «Кто этот атенеический мудрец, который так хорошо разобрал IV и V *главу*?»; 9 декабря 1830 года: «2 последние *главы* Онегина» [11]; в октябре и ноябре 1830 года: «Первые неприязненные статьи, помнится, стали появляться по напечатанию четвертой и пятой *песни* «Евгения Онегина». Разбор сих *глав*, напечатанный в «Атенее» и т. д.; тогда же: «Г-н Б. Федоров в журнале, который начал было издавать, разбирая довольно благосклонно IV и V *главу* ⟨...⟩»; «Шестой *песни* не разбирали ⟨...⟩»; «Критику VII *песни* в «Северной Пчеле» пробежал я в гостях ⟨...⟩» [12], тогда же: «При появлении VII *песни* Онегина журналы вообще отозвались об ней весьма неблагосклонно. Я бы охотно им поверил, если бы их приговор не слишком уж противоречил тому, что говорили они о прежних *главах* моего романа. После неумеренных и незаслуженных похвал, коими осыпали 6 *частей* одного и того же сочинения ⟨...⟩»; «В одном из наших журналов сказано было, что VII *глава* не могла иметь никакого успеху ⟨...⟩»; «Вот еще две *главы* «Евгения Онегина» ⟨...⟩ Осьмую *главу* я хотел было вовсе уничтожить ⟨...⟩» [13]. В пушкинском листке «Евгений Онегин» разбит на 3 части по 3 *песни* [14].

4

Стиховая форма давала себя чувствовать в колебаниях между поэмой и романом, песнью и главой. Но в стихотворном тексте Пушкин именно поэтому подчеркивал *роман* *, который, совмещаясь со стихом (и смещаясь таким образом), становился особо ощутимым:

Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим (*II*, *24*).

С героем моего романа
⟨...⟩
Позвольте познакомить вас (*I*, *2*).

* Так же и в подзаголовке во всех изданиях: *роман в стихах*.

Покаместь моего романа
Я кончил первую главу (*I*, *60*).

В начале моего романа
(Смотрите первую тетрадь) (*V*, *40*).

Роман этот сплошь литературен; герои и героини являются на фоне старых романов как бы пародическими тенями; «Онегин» как бы воображаемый роман: Онегин вообразил себя Гарольдом, Татьяна — целой галереей героинь, мать — также. Вне их — штампы (Ольга), тоже с подчеркнутой литературностью. Онегин:

Как Child-Harold, угрюмый, томный
В гостиных появлялся он (*I*, *38*).

Онегин жил анахоретом
〈...〉
Певцу Гюльнары подражая,
Сей Геллеспонт переплывал,
Потом свой кофе выпивал (*IV*, *36*, *37*).

Ольга:

Всегда скромна, всегда послушна,
Всегда как утро весела,
Как жизнь поэта простодушна,
Как поцалуй любви мила,
Глаза как небо голубые,
Улыбка, локоны льняные,
Движенья, голос, легкой стан,
Все в Ольге... но любой роман
Возьмите и найдете верно
Ее портрет: он очень мил,
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно (*II*, *23*).

Татьяна:

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все (*II*, *29*).

Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Кларисой, Юлией, Дельфиной (*III*, *10*).

Мать:

Она любила Ричардсона
〈...〉
Сей Грандисон был славный франт (*II*, *30*).

(Следует при этом отметить близкое родство первоначального очерка Татьяны, влюбленной в Ричардсона, с очерком ее матери.)

Подчеркнуты пародически все штампы романа:

Господский дом уединенный,
Горой от ветров огражденный,
Стоял над речкою. <...>
Огромный, запущенный сад,
Приют задумчивых дриад (*II*, *1*).

Почтенный *замок* был построен,
Как замки строиться должны (*II*, *2*).

И тут же, в следующей строфе, пародическая противоположность:

Он в том покое поселился,
Где деревенский старожил
Лет сорок с ключницей бранился,
В окно смотрел и мух давил (*II*, *3*).

Один среди своих владений
<...>
В своей глуши мудрец пустынный
<...>
И раб судьбу благословил (*II*, *4*).

Везде, везде перед тобой-
Твой искуситель роковой (*III*, *15*).

Блистая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени,
И как огнем обожжена
Остановилася она (*III*, *41*).

Быть может, чувствий пыл старинный
Им на минуту овладел (*IV*, *11*).

И пилигримке молодой
Пора, давно пора домой. <...>
Но прежде просит позволенья
Пустынный замок навещать (*VII*, *20*).

В возок боярский их впрягают (*VII*, *32*).

Стремится к жизни полевой,
В деревню, к бедным поселянам (*VII*,*53*).

Она его не будет видеть;
Она должна в нем ненавидеть
Убийцу брата своего (*VII*, *14*).

(Последние два примера даны в мотивировке героини, сквозь ее призму.)

Этот план *высокого* романа сочетается с планом романа бытового, который дают разговоры и повествовательные приемы. Вопрос о прозаической подпочве эпоса, о том прозаическом плане, на котором развивалась поэма, вставал не раз перед Пушкиным. Он писал по поводу «Кавказского пленника»: «Описание нравов

черкесских, самое сносное место во всей поэме, не связано ни с каким происшествием и есть не что иное, как географическая *статья или отчет путешественника.* Характер главного лица (лучше сказать единственного лица), а действующих лиц — всего-то их двое, приличен *более роману, нежели поэме* 〈...〉». По поводу «Бахчисарайского фонтана» он также писал: «Я суеверно перекладывал в стихи рассказ молодой женщины.

Aux douces loix des vers je pliais les accents
De sa bouche aimable et naive»*.

Если вспомнить при этом прозаические планы и программы стихов, станет очевидно, что соотношение прозы и поэзии было для Пушкина обычным **; наличность программ и планов Пушкина доказывает нам, что общий композиционный строй его произведений восходит к плану, прозаической схеме; таким образом, отступления «Евгения Онегина» — несомненно основной композиционный замысел, а не вторичное явление, вызванное стихом *** (недаром один критик назвал их «наростами Стерна»),— но никогда оно не делалось само по себе самостоятельным, ощутимым моментом произведения, всегда оно так и оставалось *подпочвой.*

5

Сопряжение прозы с поэзией, бывшее в «Евгении Онегине» композиционным замыслом, делалось ощутимым само по себе и становилось само в ходе произведения источником важных следствий. Приведу несколько примеров такого динамического использования. Роман начинается с речи Онегина:

«Но, боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя?»

Эта прямая речь как начало романа интересна, но она еще интереснее как начало *романа в стихах.* Ход разговорной интонации

* Из чернового письма Н. И. Гнедичу от 29 апреля 1822 г. и письма А. А. Бестужеву от 8 февраля 1824 г.

** Прозаические программы были *первичным* явлением для Пушкина по сравнению со стихами, что согласуется с карамзинской традицией (слова). Нельзя не указать при этом на возможность постановки вопроса о происхождении пушкинской прозы из стиховых планов и программ. (Другое разрешение вопроса см. у Б. М. Эйхенбаума) [15].

*** Вопреки мнению М. Л. Гофмана о том, что отступления в «Евгении Онегине» — не общий композиционный замысел, а порождены *стихом*, «формой *лирического* романа».

вторгается в стих: то, что в прозе ощутимо исключительно со стороны значения,— в стихе ощущается именно вследствие необычного сочетания разговорной интонации со *стихом.* Интонационные приемы развиваются у Пушкина все ярче — раз интонация ощутилась:

«Представь меня».— «Ты шутишь.— «Нету». (*III*, *2*)

(в пределах одного стиха три интонации).

«Но куча будет там народу
И всякого такого сброду...»
— И, никого, уверен я! (*IV*, *49*);
— И, полно, Таня! В эти лета
Мы не слыхали про любовь (*III*, *18*)

(яркая разговорная интонация с вводом интонационного словечка *и*).

— Дитя мое, ты нездорова;
Господь помилуй и спаси!
Чего ты хочешь, попроси...
Дай окроплю святой водою,
Ты вся горишь...— «Я не больна:
Я... знаешь, няня... влюблена» (*III*, *19*)

(отрывистая интонация диалога; повторения).

— Итак, пошли тихонько внука
С запиской этой к О... к тому...
К соседу... да велеть ему —
Чтоб он не говорил ни слова,
Чтоб он не называл меня... (*III*, *34*)

(еше более отрывистая интонация, недосказанное слово).

Князь на Онегина глядит.
— Ага! давно ж ты не был в свете (*VIII*, *17*)

(интонационный жест).

«А я так на руки брала!
А я так за уши драла!
А я так пряником кормила!» (*VII*, *44*)

(однообразная, возрастающая интонация).

Эти разговорные интонации, естественно возникающие при диалоге и становящиеся особо значительными в *стихе,* Пушкин использует и в других целях; он употребляет [их] в повествовании, когда интонационный налет как бы делает самое повествование некоторою косвенною речью героев:

Ее находят что-то странной,
Провинциальной и жеманной,
И что-то бледной и худой,
А впрочем очень недурной (*VII*, *46*).

Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит,
Где все наруже, все на воле,
Та девочка... иль это сон?..
Та девочка, которой он
Пренебрегал в смиренной доле,
Ужели с ним сейчас была
Так равнодушна, так смела? (*VIII*, *20*)

А он не едет; он заране
Писать ко прадедам готов
О скорой встрече; а Татьяне
И дела нет (их пол таков);
А он упрям, отстать не хочет,
Еще надеется, хлопочет (*VIII*, *32*).

У! как теперь окружена
Крещенским холодом она! (*VIII*, *33*).

Ей-ей! не то, чтоб содрогнулась,
Иль стала вдруг бледна, красна...
У ней и бровь не шевельнулась;
Не сжала даже губ она (*VIII*, *19*).

Последний пример — на границе интонаций, даваемых сквозь призму героев, и интонации, вводимой уже без всякой мотивировки, как авторская речь. Авторские ремарки, обращения etc. были определенным приемом прозы; автор иногда выдвигался до степени действующего лица; иногда оставался лицом, но бездействующим *; иногда был лицом сказывающим. При интенсивности семантического принципа в прозе — прием этот остается едва приметным («я» у Достоевского); но в стихе этот прием чрезвычайно ярко выделился тем, что все эти авторские ремарки, в интонационном отношении выдвигаясь как обособленные предложения, нарушали обычный интонационный строй стихов — становились интонационной игрой:

Латынь из моды вышла ныне:
Так, *если правду вам сказать*,
Он знал довольно по латыне (*I*, *6*).

Замечу кстати: все поэты —
Любви мечтательной друзья (*I*, *57*).

И запищит она (*бог мой*!):
Приди в чертог ко мне златой!.. (*II*, *12*).
Враги его, друзья его
(*Что*, *может быть*, *одно и то же*)
Его честили так и сяк. <...>

* Намеки на это и в «Евгении Онегине» («Онегин, добрый мой приятель»); и рисунок: Пушкин с Онегиным; «Скитаясь в той же стороне, Онегин вспомнил обо мне» («Путешествие Онегина»).

Уж эти мне друзья, друзья! (*IV*, *18*).

Так он писал т е м н о и в я л о
(Что романтизмом мы зовем,
Хоть романтизма тут ни мало
Не вижу я; да что нам в том?)
И наконец перед зарею <...> (*VI*, *23*)

(величина обособл[енного] предлож[ения]).

А что? Да так. Я усыпляю
Пустые черные мечты (*IV*, *19*).

Еще есть недостаток важный;
Чего б вы думали? — воды.
(Отрывки из «Путешествия Онегина»).

Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется *vulgar*. (Не могу... *(VIII*, *15)*.

Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести (*VIII*, *16*).

Последний пример особенно интересен тем, что перерыв происходит на границе двух строф, что создает на конце первой строфы как бы жест.

Пушкин идет далее, внося интонационные словечки в авторские обращения:

Кого твой стих боготворил?
И, други, никого, ей-богу! *(I*, *58)*
Тьфу! прозаические бредни <...>
А где, бишь, мой рассказ несвязный?
(Отрывки из «Путешествия Онегина»)

Гм! Гм! Читатель благородный,
Здорова ль ваша вся родня? (*IV*, *20*).

Последний пример в особенности интересен, так как делает интонационные словечки особо ощутимыми, делая их с стиховой, метрической стороны эквивалентами настоящих слов.

То же и в разговорном сокращении:

Да щ е й г о р ш о к, да *сам* б о л ь ш о й
(*Отрывки из «Путешествия Онегина»*).

Интонация влияет даже на метрические особенности произведения:

Визг, хохот, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ! (*V*, *17*)

(в изд. 1828 г.; сдавшись на указания критики, Пушкин заменил слишком смелый в метрическом отношении стих:

Лай, хохот, пенье, свист и хлоп!).

Этот прием сгущается до введения жестов:

Татьяна *ах!* а он реветь (*V*, *12*).

То, что в прозаическом романе имело бы значимость чисто семантическую, воспринималось бы как известный сюжетный пункт, то в стихе становится ощутимым конкретным моторным образом:

Вдруг топот!.. кровь ее застыла
Вот ближе! скачут... и на двор
Евгений! «Ах!» — и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад,
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала,
По цветникам летя к ручью,
И задыхаясь на скамью (*III*, *38*)
Упала... (*III*, *39*).

В этом отрывке яснее всего сказывается динамическая сила стиха; enjambement здесь обретает свой примитивный смысл моторного образа: *и на двор* (повышение и пауза,— делающаяся более ощутимой именно оттого, что ее здесь не должно быть, оттого, что предыдущий стих связан с последующим) — *Евгений* (понижение и снова пауза); замечательную динамическую силу приобретают при этом стихи от enjambement

взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала

до

Упала...

Эти стихи совершенно не воспринимаются с точки зрения их значения — они являются как бы преградой для моторного образа — и поэтому *упала* достигает конкретности словесного жеста *, конкретности, достигнутой исключительно стиховой динамикой **.

* Ср. с термином «звуковой жест» [16].

** Большую роль играют здесь внутренние рифмы, которые в соединении с enjambement еще более нарушают границы ритмических рядов:

1) и на двор
Евгений! «Ах!» — и легче *тени*
Татьяна прыг в другие *сени*

2) мигом обежала
лужок
лесок
переломала
ручью
скамью
Упала.

1) Подобно этому и простейшие явления прозаического романа деформировались стихом до степени ощутимости, которая становилась комической (именно вследствие того, что явление прозы, где семантика являлась организующим принципом, было преображено в явление стиха, где таким принципом были фонические элементы).

Такого эффекта Пушкин достиг уже в 34-й строфе III главы, где разговорные интонации как бы разрушили слово; но разрушенный элемент, не играющий в прозе роли самостоятельного слова, являющийся лишь его эквивалентом, в стихе является равноправным метрически членом, стиховым словом:

С запиской этой к О... к тому
К соседу...

В 37-й строфе той же главы:

Задумавшись, моя душа,
Прелестным пальчиком писала
На отуманенном стекле
Заветный вензель *О* да *Е*.

Здесь прием сгущен; но конкретность образа отступает на задний план перед чисто фоническим явлением уподобления стихом букв равноправным словам (даже рифмующим).

То же в каламбурном виде в черновике 32-й строфы той же главы:

И думала: что скажут люди
И подписала: Т. Л.

То же с различной силой в разных местах:

И подпись: t. à. v. Annete (*IV*, *28*).

О ком твердили целый век:
N. N. прекрасный человек (*VIII*, *10*).

Письмо: князь N. покорно просит (*VIII*, *21*).

Шестого был у В. на бале,
Довольно пусто было в зале —
R. С. как ангел хороша

(*«Альбом Онегина»*, *5*).

Вчера у В., оставя пир,
R. С. летела как зефир

(*«Альбом»*, *9*).

Вечор сказала мне R. С.:
Давно желала я вас видеть.
Зачем? — мне говорили все,
Что я вас буду ненавидеть.

(*«Альбом»*, *6*).

И, наконец, сгущение приема:

Боитесь вы графини —овой—
Сказала им Элиза К.
Да, возразил N. N. суровый,
Боимся мы графини — овой,
Как вы боитесь паука.

(«Альбом», 2).

Обычный прозаический прием сокращения фамилий начальной буквой или окончанием (Элиза К., графини —овой) здесь приобрел совершенно необычное значение именно вследствие внедрения в стих *, вследствие того, что эти обрывки слов не только играют роль самостоятельных слов, но, рифмуя с полными словами (—овой — суровый; Элиза К.— паука), приобретают даже тень какого-то смысла. Крайне характерно, что Пушкин колебался в первом стихе; в черновом варианте он читается:

Боитесь вы княжны —овой,

причем стих, разрушаясь метрически, заставлял бы думать о *пропуске* и был бы несомненным прозаизмом (в прозе такие начертания имеют чисто зрительный характер и при громком чтении их ощущается неловкость). Отвергнув этот вариант, Пушкин следовал принципу: не роман, а роман в стихах.

Наконец, подчеркнутая игра приемом в черновом отрывке из «Альбома Онегина»:

Вчера был день довольно скучный;
Чего же так хотелось ей?
Сказать ли первые три буквы?
К-Л-Ю-Клю... возможно ль, клюквы!

2) Подобно этому слово второстепенного значения, категория отношений (частицы etc.) выдвигаются *стихом*, их метрической ролью в стихе на степень полноправных слов. Этим отчасти и определяется разница языка поэзии и прозы; поэтический язык с трудом примиряется с второстепенными словами (*ибо*, *который* и т. д.) [17].

Чему-нибудь и как-нибудь (*I*, *5*).

То есть умел судить о том,
Как государство богатеет,
И чем живет, и почему
Не нужно золота ему (*I*, *7*).

Что? Приглашенья? В самом деле,
Три дома на вечер зовут (*I*, *15*).

Вдруг получил он в самом деле
От управителя доклад (*I*, *52*).

* Весь отдельный отрывок построен на этом приеме, представ[ленном] как бы экспери[ментально].

Но так как с заднего крыльца
Обыкновенно подавали
Ему донского жеребца (*II*, *5*).

Но вот
Неполный, слабый перевод (*III*, *31*).

3) Особенно ярко сказывается эта роль стиха с его фоническим деформированием на именах собственных и на иностранных словах.

4) Точно так же соединение слов — играющий в прозе различную роль прием пересчета — в зависимости от стиховой природы приобретает совершенно иной смысл.

Слова: бор, буря, ведьма, ель
Еж, мрак, мосток, медведь, метель
И прочая ‹...› (*V*, *24*).
Мелькают мимо бутки, бабы,
Мальчишки, лавки, фонари,
Дворцы, сады, монастыри,
Бухарцы, сани, огороды,
Купцы, лачужки, мужики,
Бульвары, башни, казаки,
Аптеки, магазины моды,
Балконы, львы на воротах
И стаи галок на крестах (*VII*, *38*).

Несомненно, здесь особый комизм пересчета не только в интонационной равности перечисляемых *разных* предметов (что есть и в прозе), но и в их метрической равности, в стиховой монотонии *.

5) Цитаты; комический синтаксис; мозаика [18].

6) Таким образом, слово выдвигается из обычных своих границ, начинает быть как бы словом-жестом.

6

Деформация романа стихом выразилась и в деформации малых единиц, и в деформации больших групп — и наконец, деформированным оказался в итоге весь роман; из слияния двух стихий, из их взаимной борьбы и взаимного проникновения родилась новая форма.

Деформирующим элементом в «Евгении Онегине» был стих; слово как элемент значащий отступило перед стиховым словом,

* Ср. I, 35, где картина утра «А Петербург неугомонный...» комична вследствие *разрешения* строфы:

И хлебник, немец аккуратный,
В бумажном колпаке, не раз
Уж отворял свой васисдас.

было затемнено им. Это коснулось малых групп романа в стихах: второстепенные слова, словечки, выражающие отношения грамматических категорий, силою стиха, своею метрическою ролью в нем приравнивались к равноправным словам; то же произошло и с условными обозначениями, в прозе являющимися всегда сближением с действительностью (сокращенные слова, начальные буквы); играя роль метрического, а иногда и рифмующего слова (т. е. в широком смысле — слова стихового), слова эти деформировались и относительно своего *смысла*, приобретали по соседству некоторую смысловую (комическую) окраску; при вводе в стиховой механизм интонационных словечек — они становились конкретными до степени звукового жеста.

Отрезки романа, обычно построенные разно в прозе, производят впечатление мотивированных реальной действительностью. Эти отрезки могут не соответствовать развитию фабулы, но силою большего сродства худож[ественной] прозы с прозаическою речью,— неизбежно выделение существенного от менее важного (хотя бы и в условном значении этого слова); стиховые отрезки воспринимаются именно как стиховые, единообразие их освящено стихом — существенное приравнено к несущественному: динамика Стерна в «Тристраме Шенди» казалась отступлением, в «Евгении Онегине», где отступления приравнены к «действию» самим стихом,— этого не происходит. Эмоциональная смена в прозаическом романе всегда ощутима, в стиховых отрезках она естественно создается самим стихом. Деформирующим элементом в «Евгении Онегине» был стих. Таким образом: метрическая природа стиха, далее, его звуковая в узком смысле природа и, наконец, строфа.

a A a A b b B B c D D c E E	Для всей организации строфы характерно, что только один ритмический период построен по принципу перекрестных рифм; на этот один период приходится три с парными рифмами и один с опоясывающими. Важно при этом и расположение периодов: после перекрестного идут сразу два парных, затем опоясывающий, а кончается строфа опять-таки парным. При этом в строфе — перевес мужских парных над женскими: мужских шесть, женских всего две. На рифме раньше всего [в] теории и практике поэтической речи ясна деформирующая роль звучания по отношению к смыслу. Если для большинства критиков XIX века рифма является только фоническим элементом *, то уже Шлегель подчеркнул всю важную роль рифмы во власти ее над смыслом — александрийский стих, смысловая роль рифмы в сонете.

* На неправильность такой постановки вопроса могут указать явления, как рифма Маяковского, где фонический элемент отступает перед смысловым.

Для них рифма была явлением смысловым; смысл двух слов, фонически сближенных,— взаимно пересекается; степень и направление этого пересечения определяется многими факторами: 1) фактором стиховой *близости* рифмующих слов (деформация смысла в стихах с перекрестными рифмами будет более слаба, чем в стихах с опоясывающими или парными); 2) фактором родства, грамматической близости рифмующих слов (деформация смысла родственных или близких грамматически слов будет иной, нежели при сопряжении слов несходных грамматических категорий); 3) фактором фонической близости рифмующих слов (фонически далекие слова, как известно, также вступают в рифму — ассонанс etc.; важное влияние имеет здесь и качество рифмы — мужской, женской, дактилической etc.— и привычность ее)*.

Пушкин сознательно относился к смысловой роли рифм. Переход к белому стиху был для него переходом к новой семантике стиха. В «Мыслях на дороге» он пишет: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собою камень. Из-за чувства выглядывает непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудной и чудной, верной и лицемерной и проч.?

Много говорили о настоящем русском стихе. А. Х. Востоков определил его с большою ученостию и сметливостию. Вероятно, будущий наш эпический поэт изберет его и сделает народным» **.

Обычная рифма, однако, может быть использована именно вследствие своей крепкой ассоциативной связи: *пламень*, тащущий за собою *камень*, тем самым является семантически смещенным словом. Значение неожиданной рифмы сходно с банальной; и она семантически смещает слово; но тогда как в банальной рифме смещенным оказывается главным образом *первое* слово (*пламень*, в котором уже как бы дана тень *камня*), а второе слово, уже ожидаемое, при этом играет служебную роль, в неожиданной рифме столь же смещенным оказывается в первую очередь *второе* слово, только затем ассоциативно связывающееся с первым и смещающее его ***[19].

* С той же точки зрения мы относимся и к так называемой инструментовке стиха (*оч*ей *оч*арованье, «Талисман» etc.).

** О том же кн. Вяземский в послании к В. А. Жуковскому (1821):

> Ум говорит свое, а вздорщица свое.
> Хочу ль сказать, к кому был Феб из русских ласков,
> Державин рвется в стих, а попадет Херасков.

Ср. примеч. Пушкина.

*** Вот почему богатая рифма вовсе не является предпочтительно ценной перед банальной — все дело зависит от того, какую деформацию смысла она собою являет. (Ср. полемику Панаева с Павловой по поводу богатых рифм — при бедной рифме Некрасова.)[20]

✽

МНИМЫЙ ПУШКИН

1

«Пушкин — это наше все». Эта старая формула Аполлона Григорьева [1], еще подкрепленная в эпоху символизма религиозно-философской абстракцией Мережковского [2], остается и до сих пор некоторым знаменем. Опираясь на ценность Пушкина, эту ценность объявили единственной: примите Пушкина, остальное приложится. Пока это остается в области философствований на литературные темы, где литература, очевидно для всех, является объектом игры, а не изучения, формула никаких последствий за собою не влечет. Мы привыкли к толкам о мудрости Пушкина, и если он сегодня объявлен апологетом анархической свободы [3], то назавтра мы принимаем его с тою же готовностью в качестве апостола принуждения [4]; в сущности, в теме «Гераклит и Пушкин» [5] — Пушкин кратковременный и невзыскательный гость; он погостит очень недолго в этом соседстве, чтобы завтра занять другое, столь же законное место возле другого философа, будь то Платон или Фихте. Пушкин ничего от этих соседств не приобретет и не потеряет, так же, вероятно, как и его соседи, достаточно привыкшие к неожиданностям. Это ясно, кажется, в настоящее время для всех.

Гораздо важнее, что формула эта находит прочную жизнь в недрах самой литературной науки. Рядом с наукою о литературе незаметно и постепенно выросла «наука о Пушкине». Это не пышный термин, не чисто словесная замена уродливых «пушкиноведения», «пушкиноведства» и совершенно невозможного «пушкинизма», а слегка, может быть, наивное констатирование факта [6]. Изучение Пушкина, сначала количественно, а потом незаметно и качественно как-то вышло за пределы науки о литературе и в лучшем случае соглашается с нею считаться.

Между тем как бы высока ни была ценность Пушкина, ее все же незачем считать исключительной. Незачем смотреть на всю предшествующую литературу как на подготовляющую Пушкина (и в значительной мере им отмененную), а на всю последующую как на продолжающую его (или борющуюся с ним) [7]. Этот наивный телеологизм ведет к полному смещению исторического зрения: *вся* литература под знаком Пушкина становится бессмысленной, а сам он остается непонятным «чудом». Историко-литературное изучение, вполне считаясь с ценностью явлений, должно порвать с фетишизмом. Ценность Пушкина вовсе не исключительна, и как раз литературная борьба нашего времени

воскрешает и другие великие ценности (Державин) [8]. Но в таком случае изучение литературы грозит разбиться на ряд отдельных «наук», со своими индивидуальными центрами; «науки» эти, считаясь с ними, будут стремиться к возможно большему накоплению материалов, которое будет, ввиду большей или меньшей автономности каждой науки, идти центробежно и все более интенсивно; а так как по мере накопления материалов предмет изучения не станет яснее (индивидуальность во *всех* ее чертах — неисчерпаема), то чем более будут накопляться материалы, тем сильнее будет жажда накопления, бездна будет призывать бездну, и в результате каждая «наука» будет все время стоять перед проблемою «последнего колеса» в perpetuum mobile [9]. Убеждение, что чем более накопится *всевозможных* материалов, тем легче подойти к изучению Пушкина (как и всякого другого писателя),— ложно. Накопление материалов имеет определенную цель — литературное изучение, вне же этой цели оно превращается либо в кучу Плюшкина, либо, что еще хуже, в мертвые души Чичикова.

Не все справки, как и не все вопросы, одинаково ценны; чем более удаляется литературное изучение от *литературы* (а такое удаление неизбежно, ибо в центре «науки» стоит не *литература*, а *литератор*) [10], тем оно менее ценно и может наконец стать прямо вредным, потому что затемнит и запрудит существо дела. В таком именно положении находится сейчас вопрос о биографии Пушкина. Здесь же коренится стимул к открытию все новых произведений Пушкина. Пора совершенно открыто заявить, что Пушкин дошел до нас в достаточно полном виде, как немногие из русских и иностранных писателей, и что в течение 20 последних лет публикуемые с совершенно излишнею торжественностью, а нередко и с журнальным шумом «новые приобретения пушкинского текста» внесли мало существенно нового и ничего такого, без чего было бы затруднено, искажено изучение Пушкина [11].

Не все одинаково ценно и в художественном, и в историко-литературном отношении. Если из 1000 эпиграмм дошло 999, то не следует с особым журнальным шумом печатать тысячную, в которой из 4 строк 2 помечены «нрзб» *. Многим беспечным журналистам не пришлись по сердцу методологические изучения, для которых уже и найдено игривое название «скопчества» [12]. А ведь только тем, что они предаются в методологии игривой противоположности скопчества, объясняется, что в сочинениях Пушкина под полноправными нумерами рядом с «Пророком», «Воспоминанием» и т. д. напечатаны такие произведения, как «Люблю тебя, мой друг, и спереди и сзади» (даже в двух экземплярах: «Люблю

* Говоря это, я, разумеется, не затрагиваю спокойной научной работы текстологов.

тебя, мой друг, не спереди, но сзади» — под особым нумером), «Иван Иваныч Лекс — превосходный человек-с» [13], бессвязные надписи на книжках, все, что когда-либо «сказал» (или не сказал) Пушкин, и т. д.

И здесь, конечно, есть свои, правда сильно нрзб., методологические предпосылки: писательская личность с ее «биографией насморка» здесь совершенно произвольно поднята до степени литературы.

Нет, со спокойной совестью Пушкина можно и должно изучать, не слишком заботясь о том, все ли без исключения когда-либо оброненное им собрано. Напротив, изучение не должно слепо и безразлично останавливаться на любом месте текста, любой фразе, любом слове только потому, что это *текст*. Не всякий текст равноценен.

А между тем нездоровое любопытство, всегда сопровождающее науку, когда она теряет ощущение цели и обращается в спорт, вызвало уродливое явление «мнимого Пушкина»: Пушкину приписываются произведения, ему не принадлежащие.

На явлении этом стоит остановиться не столько потому, что самое происхождение его обязано журнальному «вожделению», сколько потому, что на нем сказываются в наибольшей мере последствия автономности «науки о Пушкине». Мертвые души «науки о Пушкине» имеют интерес и экзотерический, и эзотерический.

2

Не будем останавливаться на вопросе об острословии 20—30-х годов, слишком огульно приписываемом Пушкину. Это — явление слишком сложное и любопытное, чтобы его смешивать с несложным и уродливым явлением «мнимого Пушкина». Литературная и историческая эпоха создает свой фольклор в виде анекдотов, каламбуров, изречений, но литературная культура с ее навыками *личного* творчества не оправдывает *безыменного* фольклора и прикрепляет его к определенной литературной или исторической личности. Так было и с Пушкиным, к которому прикреплен этот фольклор 20—30-х годов.

«Мнимый Пушкин» начался вскоре после смерти действительного, чему, конечно, способствовала дымка таинственности над его рукописями и их долгая недоступность [14]. Наиболее видные эпидемии «мнимого Пушкина» — подделки и мистификации Грена, Грекова и др. закончились грандиозной эпопеей окончания «Русалки» Зуевым, а в наши дни не столь грандиозной, сколь остроумной и поучительной эпопеей с окончанием «Юдифи» [15], на которой нам еще придется остановиться.

Между тем с «мнимым Пушкиным» боролись подчас не совсем осторожно. Крайность вызывала другую крайность — столь же беспомощное и необоснованное заподазривание и отрицание.

Так, П. А. Ефремов, подводя в 1903 г. итоги «мнимого Пушкина» *, отвергает принадлежность Пушкину стихов, обращенных к Пестелю, на следующих основаниях: «Сам я <...> исключил <...> четверостишие Пестелю, к которому, как оказалось из напечатанных тогда отрывков из «Дневника», Пушкин относился весьма неблагосклонно, так что никак не мог написать ему подобных стихов».

Аргументация очевидно слаба; отношение Пушкина к Пестелю не исчерпывается ни словом «благосклонно», ни словом «неблагосклонно», а много сложнее и того и другого, и только на этих основаниях хвалебное четверостишие, конечно, не должно быть исключено из пушкинского текста. Аргументация эта и вообще слаба: отношение к любому предмету может не исчерпываться простой неподвижной характеристикой; известны и у Пушкина диаметрально противоположные оценки и суждения об одном и том же явлении в разное время. И совершенно уже неосновательны приемы «стилистического анализа», на основании которых Ефремов отвергает стихотворение «Что значат эти увещанья...»,— он подчеркивает в нем курсивом (как выражения, которые не могли бы принадлежать Пушкину) слово *сей*:

Сей жар возвышенной свободы
Сии прекрасные желанья
И *сей* огонь не угасал.

Не входя в обсуждение по существу, заметим только, что слово «сей» — столь же характерно стилистически для Пушкина, как и слово «этот» [16].

Сказав слово «стиль», мы сталкиваемся с самым страшным и еще живым орудием «мнимого Пушкина»; силу ему придала полная неразработанность вопроса о стиле Пушкина и интерес к этим вопросам широкой публики. Тогда как ошибки и изъяны исторической критики, встречающейся в «науке о Пушкине», до некоторой степени объясняются ее изолированностью, приемы стилистического анализа еще остаются для публики чем-то заманчивым, но малоизвестным, так что здесь возможны всякие «наукообразные» (а не простые) на них спекуляции. Стилистическое изучение — дело трудное и специальное, «скопческое»; применение его результатов в критике текста — дело столь же трудное. Гораздо легче играть словом «стиль» и *стилистически* придавать этой игре вид правдоподобия.

За последние 20 лет виднейшим деятелем «новых приобретений пушкинского текста», известным, впрочем, своим строгим отношением к псевдопушкиниане, является г. Лернер [17], широко оперирующий в своих работах по этим приобретениям словом «пушкинский стиль».

* «Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях».— «Новое время», 1903, № 9845.

И по значению (г. Лернером внесено в пушкинский текст более [40] [18] новых номеров), и по характерности своей научные методы г. Лернера заслуживают внимания.

Методы эти долгое время носили название «эстетических». Это происходило оттого, что г. Лернер идет не столько путем кропотливого анализа стиля, сколько путем «синтеза», применяя к критике текста эстетически-оценочные суждения о нем. Для этих суждений у г. Лернера выработался даже особый стиль: здесь «никак нельзя узнать ex ungue leonem» *; «по полету виден орел. Внимательный анализ статьи убеждает, что автором ее мог быть только Пушкин» **; «Ex ungue leonem...» В этих остроумных шутках, с виду таких добродушных, чувствуются пушкинские когти ‹...›» ***.

Для того чтобы эта несколько зоологическая оценка была более ощутительна и высока, следует снизить всех остальных литературных деятелей эпохи — ведь иначе можно предположить, что когти бывают не только у львов [19]. «Ленивый и посредственный Дельвиг», «сухой Вяземский», «посредственный поэт Туманский» **** — таковы характеристики, даваемые передовым литературным силам эпохи с целью доказать, что данное произведение может принадлежать только Пушкину.

Особенно достается при этом известному журналисту пушкинского времени, одному из главных участников «Литературной газеты», О. М. Сомову, которого г. Лернер иначе и не называет, как «недалекий Сомов» и «журнальный чернорабочий». Раз Пушкина окружают такие посредственности, ясно, что эстетические требования, предъявляемые ему, не должны быть особенно высоки, и иной раз лев может быть признан по неважному когтю, а орел по невысокому полету.

Приведем несколько примеров «львиного когтя».

3

Коготь принадлежит только льву. В выпуске XVI изд. «Пушкин и его современники» в знаменательном соседстве со строгою заметкою г. Лернера о псевдопушкиниане помещена его заметка «Два эпиграфа к «Арапу Петра Великого»». В этой заметке г. Лернер рассматривает два эпиграфа из числа подготовлявшихся Пушкиным к названной повести; авторы этих эпиграфов самим Пушкиным не указаны. Относительно первого г. Лернер устанавливает, что он взят из Баратынского, причем выговаривает всем исследователям Пушкина, что они не отметили этого факта.

* «Пушкин и его современники», вып. XVI. 1913, стр. 61.

** *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч., т. VI. Изд. Брокгауза и Ефрона. СПб., 1915, стр. 205. «Новые приобретения пушкинского текста».

*** Там же, стр. 180.

**** Там же, стр. 205, 195.

По поводу другого эпиграфа:

Как облака на небе,
Так мысли в нас меняют легкий образ.
Что любим днесь, то завтра ненавидим

г. Лернер высказывает следующее предположение: «Что касается до другого эпиграфа, источник которого тоже не указан Пушкиным <...> то не принадлежат ли эти стихи самому Пушкину? Подобная мысль выражена в «Борисе Годунове»:

только утолим
Сердечный глад мгновенным обладаньем,
Уж, охладев, скучаем и томимся...

Пушкин *мог* взять эпиграфом и свои собственные стихи <...> И по мысли и по форме эти величавые три стиха достойны Пушкина» (стр. 56).

В нерешительном предположении, конечно, большой беды нет — мало ли что можно предположить, но дело в том, что на основании этого предположения стихи внесены за № 1049 в Полное собрание сочинений Пушкина (изд. Брокгауза и Ефрона, т. VI, стр. 180), причем в чрезвычайно кратком примечании к ним сказано: «Есть основания считать их принадлежащими Пушкину». Приводится сравнение со стихами из «Бориса Годунова» и в заключение говорится: «И по мысли, и по форме эти величавые три стиха достойны Пушкина». Следует *ссылка на приведенную выше заметку* в «Пушкин и его современники».

Таким образом, *нерешительное предположение*, высказанное в этой заметке, через несколько лет признано достаточным основанием для включения стихов в Собрание сочинений Пушкина.

Разберемся в этих основаниях:

1) Эпиграф найден в рукописях Пушкина. Это основание, как известно, не так давно было не совсем счастливо использовано М. О. Гершензоном, приписавшим Пушкину мудрость Жуковского только потому, что она была найдена в рукописях Пушкина [20].

2) Подобная мысль уже была выражена Пушкиным. Стоит сравнить приведенные стихи Пушкина с эпиграфом, чтобы увидеть, что между ними нет ничего общего. Но если бы они и были ближе, возникает вопрос, почему сходные стихи должны непременно принадлежать одному автору? Достаточно ведь пишется о «влияниях» и достаточно указано параллелей к пушкинским стихам.

3) Наконец, излюбленный «стилистический прием»: стихи «величавы» и «достойны Пушкина».

Стихи, допустим, действительно величавы, но ведь не один Пушкин писал величавые стихи.

Эти, например, не только написал, но и напечатал *Кюхельбекер.* Они напечатаны в «Мнемозине», ч. I, стр. 93—94:

〈...〉 как облака на небе.
Так мысли в нас меняют легкий образ:
Мы любим и чрез час мы ненавидим;
Что славим днесь, заутра проклинаем.

Здесь же сделано указание, что стихи эти взяты из «Аргивян», трагедии Кюхельбекера (действие III, явление 3) [21].

Пушкин интересовался «Аргивянами». См. письмо Дельвига к Кюхельбекеру *, трагедия здесь названа «Тимолеоном», по имени главного действующего лица; см. также заметки Пушкина к «Борису Годунову»: «Стих, употребленный мною (пятистопный ямб), принят обыкновенно англичанами и немцами. У нас первый пример оному находим мы, кажется, в «Аргивянах» [22].

Некоторые разночтения пушкинской рукописи с этими стихами объясняются, вероятно, тем, что Пушкин записывал их по памяти.

К сожалению, видим, что г. Лернер некогда был осторожнее и приписал Пушкину только довольно известные стихи Жуковского (из «Старой песни», в I изд. «Трудов и дней») [23]. Что же касается стихов Кюхельбекера, приписанных теперь Пушкину г. Лернером, то, не признавая за поэтами дара пророчества, не можем не сослаться в этом случае на самого Пушкина; в 1825 г. он выговаривал Жуковскому, что тот не печатает своих мелких стихотворений: «Знаешь, что выдет? После твоей смерти все это напечатают с ошибками и с приобщением стихов Кюхельбекера» [24]. Пророчество, правда, исполнилось не совсем точно: с приобщением стихов Кюхельбекера напечатаны стихи самого Пушкина, но ведь Пушкин не знал, что г. Лернер будет заниматься им, а не Жуковским. В обоих случаях, впрочем, следовало бы библиографам знать «Мнемозину» — первенствующий по значению источник для изучения пушкинской эпохи,— в особенности следовало бы ее знать г. Лернеру, делающему суровые выговоры ученым за невнимательность не только к современным Пушкину изданиям» **, но и к третьестепенной библиографии ***.

4

Если когти бывают не у одних львов, то какие же когти у льва? Вот какие.

За № 1052 в VI томе Пушкина (стр. 194—195) значится среди «Новых приобретений пушкинского текста» стихотворение

* *А. А. Дельвиг.* Сочинения. Под ред. В. Майкова. СПб., 1893, стр. 150
** См.: «Пушкин и его современники», вып. XVI, стр. 31.
*** «Книга и революция», 1921, № 1, стр. 81 [25].

«Nec temere, nec timide». Основанием для внедрения послужило письмо Б. М. Маркевича к кн. Н. Н. Голицыну, напечатанное в «Русском вестнике» (за 1888 г., сент., стр. 428—430) [26]. В этом письме Б. М. Маркевич рассказывает о своей встрече в 1850 г. в Одессе с неизлечимо больным Л. С. Пушкиным, который и показал ему это стихотворение, решительно отказываясь вспомнить автора и заявив на реплику Щербины о том, что «пошиб совсем пушкинский»: «Все мы писали этим пошибом». Текст в «Русском вестнике» приводится следующий (стихотворение было переписано в 1850 г. со списка Нащокина):

Nec timere nec timide

В утлом челне и беззвездною ночью, я, буре доверясь,
В море пускался; буря же к пристани прямо меня принесла.
— Путник! Судеб не испытывай: челны других погибали.

Берег, на гордой триреме, оставил я в полдень блестящий,
Тихому Эвру мой парус доверя.— И что же? Погиб я.
— Путник! Судьбы не страшись: многие брега достигли.

Об обстоятельствах, в которых попало к Л. С. Пушкину это стихотворение, он рассказал, что однажды в Москве, живя у П. В. Нащокина, он вернулся пьяный с обеда и застал у хозяина брата, Соболевского и Туманского, которые читали что-то. «Ну, ну, вот прочитай Левушке»,— кричит брат Нащокину. Тот и начал вот это самое <...>. Только конца я уже положительно не слышал,— расхохотался Лев Сергеевич, сверкая из-под усов своими крупными, белыми зубами,— потому что ноги меня не держали; опустился я на диван и заснул как убитый... Проснувшись на другой день, я и не вспомнил об этих стихах, никто о них не заводил и речи, и, найдя их теперь у себя, мне стоило даже в первую минуту труда припомнить — что это такое и где что-то подобное я слышал...» Маркевич предлагает решить вопрос об авторе, предполагая, что здесь мистификация Л. С. Пушкина.

В части экземпляров «Русского вестника» текст, по-видимому по причинам технического характера, был перебран и при этом подвергся следующ[ему] изменени[ю]: [вместо «доверясь» — «навстречу»].

Выдержки из письма и текст «Русского вестника», приведенный выше, перепечатал Л. Н. Майков в книге «Пушкин» (1899; «Молодость Пушкина по рассказам его брата», стр. 29—31). Отнесясь с осторожностью к деталям «чересчур литературного рассказа», он заявил, что «в общем он, кажется, заслуживает доверия», и привел некоторые соображения в пользу авторства Пушкина.

Г. Лернер (в Полн. собр. соч. Пушкина, т. VI, стр. 194) дословно воспроизвел соображения Л. Н. Майкова, присоединив к ним свои размышления о «стиле», но использовал не тот текст

«Русского вестника», который перепечатал Л. Н. Майков, а другой, измененный; приводим текст г. Лернера:

Nec *temere*, nec timide[1*]

В утлом челне и беззвездною *ночью я*, буре навстречу,
В море пускался; буря же к пристани прямо меня принесла.
— Путник! *Судьбы* не испытывай; челны других погибали.
Берег на гордой триреме оставил я в полдень блестящий,
Тихому Эвру мой парус доверя.— И что же? Погиб я.
— Путник! Судьбы не страшись: многие брега достигли.

Таким образом, г. Лернер поправил timere на temere; выпустил кое-где знаки препинания, выровнял негладкую антитезу «Судеб не испытывай — Судьбы не страшись» на: «Судьбы не испытывай — Судьбы не страшись».

Но, повторяя дословно соображения Майкова, г. Лернер, как и Л. Н. Майков, не знал, что и письмо и текст, помещенные в «Русском вестнике» за 1888 г., представляют искаженное, а кое-где «поправленное» кн. Н. Н. Голицыным письмо Б. М. Маркевича, напечатанное в «Варшавском дневнике» за 1880 г., № 110, стр. 4[21]. Письмо это помечено: «17 мая 1880 г. СПб». Главные искажения следующие: после текста стихотворения следовал вопрос Б. М. Маркевича: «Чье же это — Александра Сергеевича?», на что Л. С. отвечает: «Не знаю» и т. д. Таким образом, задумчивая и беспредметная фраза Л. С. после чтения стихотворения: «Не знаю и как очутилось это у меня,— не понимаю» — была в сущности почти отрицанием авторства Пушкина; далее, к фамилии Туманского сделано примечание: «Или Тепляков — не припомню наверное».

Но, что важнее всего, текст стихотворения в «Русском вестнике», а в особенности тот вариант, которым пользовался г. Лернер, искажен и «переделан» по сравнению с первоначальным текстом «Варшавского дневника». Приводим текст «Варшавского дневника»:

Nec temere, nec timide

В утлом челне и беззвездною ночью, я, буре доверясь,
В море пускался; буря же к пристани прямо меня *приносила*.
— Путник! Судеб не испытывай: челны других погибали.

———

Берег, на гордой триреме, оставил я в полдень блестящий,
Тихому *Евру* мой парус доверя.— И что же? Погиб я.
— Путник! Судьбы не страшись: многие брега достигли.

([...] Кн. Н. Н. Голицын [...] «Евру» сгладил на «Эвру»; «Евру» повторено и в реплике Щербины, тогда как в тексте «Русского вестника» и в стихотворении и в реплике: «Эвру».)

[1*] Ни безрассудства, ни робости (*лат.*).

История вопроса, таким образом, представляется следующей: в 1830 г. * «список Нащокина» попадает к пьяному Л. С. Пушкину, который ничего не помнит, но через 20 лет, в 50-м году, найдя в словаре записку, вспоминает отчетливо все обстоятельства пирушки, не помня лишь одного — автора стихотворения (на это обратил уже внимание в свое время и П. А. Ефремов в цит. статье). Впрочем, Л. С. Пушкин дважды почти отвергает в рассказе авторство Пушкина — на это не обратили внимания. В 50-м году стихотворение «списывает» Б. М. Маркевич и держит его еще 30 лет; в 1880 г., во время Пушкинских дней, он шлет драгоценную находку из Петербурга в провинциальную газету с «просьбой» разрешить вопрос об авторе и снимая с себя ответственность указанием на возможность «мистификации Л. С. Пушкина» **. При этом и сам Б. М. Маркевич, и редактор «Варшавского дневника» кн. Н. Н. Голицын решительно уклоняются от решения вопроса об авторе. Через 8 лет кн. Н. Н. Голицын [...] подчищает стихотворение и перепечатывает в «Русском вестнике». П. Ефремов делает энергичное заявление о «нелепых виршах», напечатанных Маркевичем, и приписывает их Л. С. Пушкину ***. Зная только подчищенную редакцию и искаженный рассказ «Русского вестника», Л. Н. Майков относится с осторожностью к некоторым частностям «чересчур литературного рассказа», но заявляет, что «в общем он заслуживает доверия», и приводит доказательства в пользу авторства Пушкина. Г. Лернер, во всем идя за Майковым, не зная редакции «Варшавского дневника», решительно убеждается этими доказательствами, воспроизводит их [28] и на основании их внедряет стихотворение в текст Пушкина. Таким образом, единственным основанием для авторства Пушкина служат доказательства Майкова и соображения г. Лернера о «стиле» стихотворения.

Доказательства эти следующие:

1) Братья Пушкины действительно были вместе в Москве летом 1830 г., где были и Соболевский и Нащокин. Но «посредственный Туманский» был в то время на юге и приезжал в Москву только в сутки, зимою 1831 г. ****. Таким образом, ему напрасно досталось от г. Лернера [29]. Не спасает дела и ссылка на Теплякова, которая есть в «Варшавском дневнике»,— и Тепляков в то время был на юге *****.

2) Для стихотворения могут быть указаны у Пушкина параллели в идиллии Мосха и в заимствованиях из греческой анто-

* См.: *Л. Майков.* Цит. соч., стр. 30.

** В том же номере «Варшавского дневника» напечатан подобный же рассказ Б. М. Маркевича о Пушкине и цыганке Тане.

*** «Новое время», 1903, № 9845.

**** См.: *В. И. Туманский.* Стихотворения и письма. Ред. С. И. Браиловского. СПб., 1912, стр. 310, 396.

***** См.: *Ф. А. Бычков.* В. Г. Тепляков.— «Исторический вестник», 1887, т. 29, стр. 9, 19.

логии. Но десятки таких параллелей можно указать у Д. В. Дашкова, Деларю и др. [30]

Соображения г. Лернера о стиле следующие:

1) Стихи плохие, оттого что Пушкин путался в гекзаметрах, а барон Е. Ф. Розен поправлял ему стопы в корректуре [31].

2) Стихи хорошие, и только Пушкин мог их написать. Это противоречит предыдущему утверждению г. Лернера. [...]

Любопытнее всего в этой истории, что Л. С. Пушкину, упорно отрицающему в рассказе авторство А. С. Пушкина, не совсем поверил Маркевич, не совсем поверил Л. Майков и окончательно не поверил Н. Лернер. Ex ungue leonem.

5

«В прозе Пушкин был гораздо счастливее»,— писал П. А. Ефремов в 1903 г. по поводу «мнимого Пушкина» [32]. Через 20 лет он не сказал бы, вероятно, и этого. В число пушкинских статей внесено г. Лернером [11] [33] новых номеров различных статей и заметок из «Литературной газеты». Общим основанием для их внесения послужило то обстоятельство, что Пушкин принимал непосредственное участие в издании «Литературной газеты». Степень этого участия освещается г. Лернером весьма своеобразно. ««Литературную газету»,— пишет он,— Пушкин сам настолько считал своим созданием, что, издавая «Современник», заявил во всеуслышание: «Современник» по духу своей критики, по многим именам сотрудников, в нем участвующих, по неизменному образу мнений о предметах, подлежащих его суду, будет продолжением «Литературной газеты». В этих словах, подтверждаемых многими другими данными (?), ясно читается признание: ««Литературная газета» — это я!» * Ничуть не бывало. Здесь читается только простое заявление об идейной преемственности «Современника» по отношению к «Литературной газете», но здесь нет и намека о роли Пушкина в издании «Литературной газеты». Роль эта несомненна, незачем ее только «стилизовать»; пример со стихотворением Кюхельбекера достаточно убеждает в пагубной научной роли стиля г. Лернера.

Указание г. Лернера на то, что Дельвиг в конце января уехал в Москву и оставил «Газету» на попечении Пушкина, нуждается в двух дополнениях:

1) Дельвиг уехал в конце января, а в начале марта уже вернулся, стало быть, пробыл вне Петербурга около месяца **.

2) Пушкин уехал 4 марта в Москву, причем не возвращался в Петербург до середины мая 1831 г., т. е. все время издания

* *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч., т. VI. Изд. Брокгауза и Ефрона, стр. 197.

** См.: *Н. Гастфрейнд.* Товарищи Пушкина по императорскому царскосельскому лицею, т. II. СПб., 1912, стр. 350.

«Литературной газеты» (он приезжал за это время только на 3 недели, от 16 июля до 10 авг. 1830 г.) *; изредка посылая статьи в нее, он, разумеется, был только идейным руководителем журнала, а фактическими руководителями его были Дельвиг и Сомов. (Ср. любопытное свидетельство М. П. Розберга в письме к В. Г. Теплякову от 8 июня 1830 г.: «⟨...⟩ он очень жалеет, что женитьба отдаляет его от литературных занятий и мешает поприлежнее приняться за издаваемую Дельвигом и Сомовым газету») **.

Так как вопрос о степени фактического участия Пушкина в «Литературной газете» шаток, то г. Лернер привлекает к его исследованию (предварительно обозвав Дельвига «ленивым и посредственным», а Сомова «недалеким») «одну весьма важную при решении интересующей нас задачи *функцию*» ***. «Функция» — это, конечно, «стиль», индивидуальная физиономия, темперамент».

Остается заявить, что эта физиономия хорошо известна г. Лернеру, что он и делает: «Пушкин для нас — весьма ясная литературная личность. Мы знаем систему его убеждений, концепцию его критических взглядов ⟨...⟩» ****.

Мы уже ранее убедились в широте «функции» [...]. Немудрено, что и в прозе она достаточно широка.

Так, в выпуске XII «Пушкин и его современники» г. Лернер приписал Пушкину *участие* в заметке, написанной Дельвигом («Литературная газета», 1830, № 20). Стоит просмотреть заметку, наполненную похвалами Пушкину, в которой говорится, что «седьмая глава «Евгения Онегина» лучше всех защитников отвечает за себя своими красотами» и т. д., чтобы убедиться, что Пушкин не мог участвовать в ее составлении. Г. Лернер доказывает участие Пушкина: 1) тем, что «предмет ее [заметки] слишком близко касался» его (чересчур близко, прибавим мы,— вплоть до похвал самому Пушкину); 2) тем, что последние строки ее ироничны. Почему бы и Дельвигу не быть ироничным? Стоило бы г. Лернеру слегка перечесть критические статьи Дельвига, чтобы убедиться в том, что характеристика «ленивый и посредственный» не совсем ему пристала. (Впрочем, в другой раз и по другому поводу г. Лернер называет «ленивого и посредственного» Дельвига «чутким, живым, восприимчивым ⟨...⟩ и выдающимся новатором» *****.) Если доказательства г. Лернера не очень сильны, и если еще нужно для подкрепления авторства Дельвига, никем,

* См.: *Н. О. Лернер.* Труды и дни Пушкина. СПб., 1910, стр. 215—217.

** «Исторический вестник», 1887, т. 29, стр. 19.

*** *А. С. Пушкин.* Полн. собр. соч., т. VI. Изд. Брокгауза и Ефрона, стр. 198.

**** Там же.

***** «Книга и революция», 1922, № 7, стр. 46.

кроме него, не оспаривавшегося, свидетельство, то имеется и такое. В экземпляре «Литературной газеты», принадлежавшем В. П. Гаевскому (авторитетность показаний которого высоко ценится и г. Лернером, см. «Книга и революция», цитованная статья), под этой заметкой значится его подпись: «Дельвиг. *Сличено с рукописью»* [34]. Таким образом, на этот раз «функция» оказалась методом ненадежным.

Какую роль в доказательствах г. Лернера играет стиль (не Пушкина, а его собственный), видно из следующего примера: заметка «В нынешнем году «Северная Пчела»...» («Литературная газета», 1830, № 45), представляющая одно из звеньев в полемике Дельвига и Пушкина с Булгариным, приписывается Пушкину в таких выражениях: 1) «Эта заметка ⟨...⟩ *едва ли могла* появиться без участия Пушкина ⟨...⟩»: 2) «В. П. Гаевский указывает, что «Смесь» № 45-го составлена Пушкиным и Дельвигом; *может быть, и этот исследователь* думал ⟨...⟩ что интересующая нас заметка была написана не одним Дельвигом» (а может быть, и не думал.— *Ю. Т.*); 3) «⟨...⟩ Пушкин, *как это легко можно допустить*, *приложил руку* и к ⟨...⟩ полемической заметке ⟨...⟩»; 4) *«должно думать*, что небольшая редакционная коллегия газеты в этом случае действовала не только *не без санкции*, но и при непосредственном участии Пушкина» *.

Между тем фактические доказательства г. Лернера ограничиваются указанием, что в том же номере Пушкин поместил статью «Новые выходки противу так называемой литературной нашей аристократии...» [35], тоже направленную против Булгарина. Полемику с Булгариным начал Дельвиг [36], и естественным ответом на его статью были бы *статья* Пушкина и *заметка* Дельвига. Упоминание в заметке «Allgemeine Zeitung» тоже противоречит предположению об авторстве Пушкина, так как лежит вне круга его чтения.

Остаются термины «не без санкции» и «не без рукоприкладства», представляющие, по-видимому, новую функцию — метафизическую.

На основании ее заметка внесена в Полное собрание сочинений Пушкина, т. VI, стр. 200—201 [37].

В заключение еще один пример. Г. Лернер приписывает Пушкину рецензию на роман Жюля Жанена «Confession». Язык у Пушкина в заметке на этот раз такой: «оживить *веки* минувшие», *Кордуу, Суламит*. Стиль такой: «отличавшийся странною *натяжкой звукоподражательных слов,* напр. в описании полета и пения жаворонка». «Анатоль идет со *своею новобрачной,* но она, как усталое *от резвостей* дитя, засыпает на ложе брачном. *Черные мысли* еще сильнее *мутят* душу Анатоля: он простирает

* См.: «Пушкин и его современники», вып. XII, 1909, стр. 138—141.

руки и, *вместо* нежных *объятий, удушает* юную свою супругу. *Здесь* начинаются его *угрызения*. Он ищет освободиться от них». «Теперь ему лучше: он весел без улыбки, *счастлив без блеска*, румян, *полнотел*. Совесть *угрызает* его только тогда (!), когда он порою пропустит службу церковную»[38]. Не правда ли, ex ungue leonem? Ну что бы вспомнить здесь «журнального чернорабочего» Сомова? В самом деле, бесконечно длинная, вялая и дурно написанная рецензия скорее уже принадлежит Сомову, чем Пушкину[39].

Фактическими доказательствами г. Лернеру служат следующие обстоятельства: 1) кн. Вяземский хотел бы видеть в «Литературной газете» какую-нибудь иностранную рецензию, о чем писал Пушкину[40]; 2) Пушкин, вероятно, читал другой роман Жанена, «L'âne mort»[41]; 3) отрицательный взгляд на роман Жанена, выраженный в рецензии, совпадает с отрицательным отношением Пушкина к «безнравственным произведениям» вроде «Записок Самсона»[42] (с которыми, кстати, роман Жанена не имеет ничего общего). Пропуская первые два доказательства, относительно третьего напоминаем, что не один Пушкин мог возмущаться безнравственными произведениями. Но возмущение одним и тем же явлением может быть вызвано разными мотивами. Так, автор рецензии исходит в отрицательном отношении к Жанену из следующих соображений: «〈...〉 благороднейшее стремление писателя, по нашему мнению, должно состоять в том, чтобы давать возвышенное направление своему веку, а не увлекаться его странностями и пороками. В противном случае мы в созданиях ума и воображения будем встречать ту же прозу жизни, к которой пригляделись уже в обыкновенном нашем быту; и от сего мир житейский и мир фантазии сольются для нас в одну непрерывную, однообразную цепь ощущений давно знакомых, давно изведанных и уже наскучивших нам бесконечными своими повторениями»[43].

Между тем г. Лернер выписывает в другой статье (где он доказывает принадлежность Пушкину другой статьи)[44] следующие мнения Пушкина: «Поэзия выше нравственности или, по крайней мере, совсем иное дело. Господи Иисусе! Какое дело поэту до добродетели и порока? Разве — их одна поэтическая сторона»[45]; «цель художества есть и д е а л, а не н р а в о у ч е н и е»[46]; «французская критика не обрушилась на молодого проказника 〈А. де Мюссе〉 〈...〉 но еще сама взялась его оправдать, объявила, что можно описывать разбойников и убийц, даже не имея целию объяснить, сколь непохвально это ремесло,—и быть добрым и честным человеком 〈...〉 что, одним словом,— поэзия вымысел и ничего с прозаической истиной жизни общего не имеет. Давно бы так, милостивые государи» *[47].

* См. статью Н. Лернера в «Пушкин и его современники», XII, стр. 155, 156.

А рецензент ратует за педагогическую роль поэзии и боится, что она сольется с прозой жизни.

Не Пушкин писал фразу:

«Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux [1*], и мы совершенно согласны с этим миролюбивым правилом», потому что Пушкин в 1827 г. напечатал:

«Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux. Хорошо было сказать это в первый раз; но как можно важно повторять столь великую истину?» [48].

Остается «функция» и «коготь», с которыми мы уже познакомились.

На основании [их] заметка внесена в Полное, слишком полное, собрание сочинений Пушкина (т. VI, стр. 209—211).

Мы привели только несколько примеров; мы могли бы увеличить их число. Кончаем напоминанием о веселой эпопее с концом «Юдифи», где и «функция» и текстологические приемы г. Лернера обнаружились во всей своей мощи; только случайность помешала веселым стихам московского поэта, преподнесенным г. Лернеру 1-го апреля, занять место в Полном собрании сочинений Пушкина [49].

Новая стадия «мнимого Пушкина», со всеми ее функциями и концепциями, возможна только при отгороженности «науки о Пушкине» от методологических вопросов и от общей истории литературы. Только войдя в общую науку о литературе, изучение Пушкина раз навсегда разделается с «мнимым Пушкиным» и «вожделеющим» журнализмом, его производящим.

[1*] Все жанры хороши, кроме скучного (*франц.*)

❃

«АРГИВЯНЕ», НЕИЗДАННАЯ ТРАГЕДИЯ КЮХЕЛЬБЕКЕРА*

1

Центральная установка какого-либо течения [1] сказывается на периферии литературы огромными и неожиданными даже результатами.

Основной речевой установкой архаистов было слово ораторское, произносимое. Речевой установкой течений «карамзинистских» (условное название) — слово напеваемое и слово разговорное **.

Ораторский принцип, принцип произносимости распространялся не только на стих. Еще в 1828 г. автор статьи о русской литературе, помещенной в «Атласе» Бальби (и вызвавшей резкую полемику в русских журналах), защищает ораторскую прозу Ломоносова [2], а в «Истории Государства Российского» архаист Катенин видит негласную победу архаистической ораторской прозы над вождем противоположного течения. Автор той же статьи отмечает, что с победой Карамзина русская драматургия пришла в полный упадок [3].

Явление Озерова было встречено приветствиями со стороны карамзинистов, как замещение пустоты, создание недостающей драмы. Попытка, сделанная Вяземским в 20-х годах, представить его «романтиком», создателем «новой драмы», встретила резкий протест Пушкина [4]. В 20-х годах ясен стал факт, замалчивавшийся литературными деятелями карамзинизма: стиховая драма оказалась в руках архаистов — Шаховского, Катенина, Грибоедова [5]. Ввиду общей литературной влиятельности течения карамзинистов факты негласной победы архаистов ускользали от внимания историков литературы. Только изредка всплывали он[и] в светлый план литературного сознания: так, об этих победах сказал Полевой в 1830 г. [6], подводя итоги литературной борьбы 20-х годов. Между тем нельзя рассматривать «Историю Государства Российского» вне этой негласной победы, так же как необъяснимо явление Грибоедова вне его живой связи с архаистическими тенденциями. Великая удача его комедии и неудача трагедии, к которой он стремился, соотносятся между собой.

* Материалы по истории русской драмы.
** См. статью «Ода как ораторский жанр».

Осознанию этих негласных побед мешало одностороннее и неверное, но прочно утвердившееся представление о теории архаистов, закрепленное их ходячим названием (возникшим в ходе полемики) «славянофилы». Характерно, что Вигель удивляется, например, тому, что Шаховской примыкал к «Беседе» и являлся воинствующим ее членом, так как и в его сочинениях вовсе не было славянизмов [7].

Широта теоретических принципов архаистских течений не подлежит сомнению. Существовали группы переходные и эклектические. (В этом смысле предстоит анализ и пересмотр деятельности, например, Вольного общества любителей словесности, [наук] и художеств, Оленинского кружка и других объединений [8].)

2

В вопросе о русской стиховой драме 20-х годов необходимо провести одно резкое разделение: существовали стиховые *драматурги* и драматические *поэты*.

Коренная разность таких явлений, как драматургия Шаховского, Катенина, Грибоедова, с одной стороны, Пушкина — с другой, заключалась в том, что первые были неразрывно связаны с конкретным театром своего времени, установка их вещей конкретно-театральная, тогда как драматургия Пушкина есть результат эволюции его жанров и установки на конкретный театр своего времени не имеет. Эволюция драматургии первых связана с эволюцией театра, эволюция драматургии второго — с эволюцией поэтических жанров.

Жанровая универсальность 20-х годов не похожа на таковую же тридцатых. Тридцатые годы — время стабилизации большой формы, доставшейся в наследство от двадцатых,— в эту эпоху *жанровый* вопрос не стоит уже остро (именно вследствие стабилизации жанров) — и на основе готовых жанров тем ярче выступают стилистические элементы. (Таково в общих чертах отличие лермонтовского эпоса от пушкинского [9].) Жанровая универсальность 20-х годов не сосуществование жанров, а их *взаимодействие* и *комбинирование*. Таков был центральный пункт в теоретической системе Пушкина по отношению к «романтической поэзии» [10].

С этой точки зрения стиховая драма Пушкина несоизмерима с драмой профессиональных драматургов, которая обычно создается на основе строго ограниченной жанровой традиции — традиции чисто драматической (Шаховской, Грибоедов, Хмельницкий). Здесь разнится не только степень установки на театр, но и самый круг задач и круг материала.

Характер жанровой универсальности Пушкина — явление исключительное, разумеется, не только для 20-х годов, но и для европейской литературы, по необычайной, мало для нас в настоящее время понятной смелости переходов и колоссально быстро-

му темпу эволюции[11]. Но по существу она типична именно для 20-х годов, эпохи новых стиховых жанров, новой большой формы. Тогда как второстепенные поэты 30-х годов, эпохи, которой досталась по наследству великая стиховая культура 20-х годов, по преимуществу работают в области отстоявшихся жанров, второстепенные поэты 20-х годов по жанровому размаху и грандиозности ставимых проблем — под стать Пушкину. Кюхельбекер назвал в дневнике своем одного небольшого поэта «горе-богатырем». Этот эпитет применил к нему самому И. Н. Розанов[12]. «Горе-богатыри» в литературе отличаются от «богатырей» не *задачами*, которые ставятся перед ними, а *методом* их разрешения и *результатами*. Для анализа литературной эволюции необходимо же учесть и самую постановку задач — и с этой стороны мы вовсе не обязаны отбирать исключительно «хорошее», а только «значительное» и «типическое». Такой эволюционно «значительной» представляется мне драматургия Кюхельбекера, в частности трагедия его «Аргивяне». На ней отразились поиски жанра в области стиховой драмы, связанной с поэтическими жанрами.

3

До нас дошло несколько стиховых драм Кюхельбекера: 1) «Кассандра», 1821 г., 2) «Аргивяне», 1822—1825 гг., 3) «Шекспировы духи», 1824 г., 4) «Ижорский», 1835 г., 5) «Макбет», перевод из Шекспира, неизвестных годов. Большая часть его драматургии, о которой он упоминает в дневниках, до нас не дошла[13]. Из перечисленных пьес напечатаны: I действие «Аргивян» («Мнемозина», 1824, ч. III)[14], «Шекспировы духи», «Ижорский». Не принадлежит Кюхельбекеру значащаяся под его именем в отчете Публичной библиотеки за 1884 г. стиховая драма «Кассандра в чертогах Агамемнона» *[15].

Кюхельбекер и в лирике и в стиховой драме — поэт теоретизирующий. Каждая его вещь снабжена предисловиями и обильными комментариями, не только имеющими характер реальный, но часто являющимися и теоретическим обоснованием того или иного приема. Здесь сказывается поза новатора, которым Кюхельбекер неизменно себя сознавал. И новаторство лежит здесь прежде всего в области жанра. Наиболее прямым примером жанрового новаторства может служить позднейший его «Ижорский», задуманный как *мистерия*, moralité[16], более сложным и эволюционно значительным — трагедия «Аргивяне». Уже в первой его стиховой драме «Кассандра» сказываются черты, получившие дальнейшее развитие и завершение в «Аргивянах»: драма Кюхельбекера яв-

* «Кассандра в чертогах Агамемнона», хранящаяся, как и [1-я] ред. «Аргивян» и «Кассандра», в бумагах Жуковского, принадлежит Мерзлякову и по сличению с печатным текстом представляет первоначальный вариант. Смешение произошло, вероятно, из-за близости тем.

ляется результатом его лирики и разрабатывается сначала на античном материале (через призму лирической обработки Шиллера и Жуковского[17]), а потом и на основе изучения античных форм.

«Кассандра» представляет собою явно комбинированный жанр; это не столько лирическая драма, сколько драматизованное лирическое стихотворение. Характерно чередование в разных партиях разных размеров и строф, причем диалог Калхаса и Кассандры — диалог только по видимости, а на самом деле короткие реплики Калхаса по характеру близко подходят к репликам хора — это не прямой ответ на монолог, а всегда абстрактная сентенция, или предостережение, или сообщение. Таким образом, здесь дан диалог, по характеру своему не явно драматический, а лирический. Осознание этих лирических партий как хоровых произошло в «Аргивянах». Кроме того, нужно отметить еще две черты стиля «Кассандры»: 1) ввод в партии Кассандры рефрена и коротких окончаний, замыкающих строфы, 2) старательно выдержанный, намеренно подчеркнутый колорит античности: Аполлон назван Локсием (Λοξίας), Аякс — Аясом; сюда же изысканные античные имена — Тиндар, Гекатея; вместо принятого «эллины» употребляется «гелены» и т. д., так что для объяснения всех этих имен, важных по своей лексической окраске[18], понадобились даже особые примечания.

В 20-х годах Кюхельбекер углубляет свои античные изучения — начинается чтение Эсхила и Софокла в подлинниках[19] и работа над древними историками. Это сказывается в его трагедии «Аргивяне».

4

Вопрос об «античном влиянии» на русскую литературу, так же как и вопрос о «западноевропейском влиянии», при ближайшем рассмотрении оказывается вовсе не вопросом о «влияниях». Модный одно время метод усматривать в любых произведениях множество влияний был связан с психологическим отношением к литературе. Чем далее он развивался, тем более выяснялась его несостоятельность. В «Руслане и Людмиле» один исследователь насчитал более 80 отдельных «влияний», и это нисколько не подвинуло вопроса о ней. В результате этого метода произведение являлось суммой влияний, писатель — пассивной психологической губкой, впитывавшей со всех сторон влияния, а русская литература — не рядом, соотносящимся с русским же бытом и обществом, а рядом, соотносящимся только с иноземными литературами.

Между тем «влияния» оказываются явлениями разнородными. Движущийся в определенном направлении писатель находит аналогичные направления в иноземных литературах и привлекает их результаты. Либо он ищет материалов и в этих поисках привлекает иноземные материалы. Это, разумеется, разные вещи. Своя литература определяет выбор и значение того и другого.

«Илиада» Гнедича была событием не только и не столько потому, что была переводом «Илиады», сколько и потому, что в ней был дан новый вид русского стихового эпоса (ср. оживленную и даже яростную полемику вокруг вопроса об эпическом метре и русском гекзаметре, которая идет в 1814—1820 гг. и снова возобновляется в 30-х годах Сенковским)[20]. Как перевод удовлетворяла и «Илиада» Кострова, и даже более, чем «Илиада» Гнедича. М. М. Кубарев, товарищ Погодина и любомудров, знаток античности, всегда, например, «был того мнения, что перевод «Илиады», сделанный Костровым <...> хотя и не размером подлинника, но выше перевода Гнедичева» *.

Таково было мнение специалиста, смотрящего на «Илиаду» Гнедича только как на перевод.

Батюшков отстаивает Петрарку и Ариоста[21] вовсе не как итальянских писателей и не как писателей «вообще», а как нужные ему образцы для преобразования русского поэтического языка и жанров.

Кюхельбекер и за ним Катенин нападают так яростно на Горация («прозаический стихотворец» — отзыв Кюхельбекера, «светский самодовольный педант» — отзыв Катенина[22]), потому что Гораций был поэтическим героем поколения карамзинистов.

Отзыв Катенина об античной комедии — отзыв заинтересованного современника-архаиста: «<...> что бы ни говорили некоторые из новейших критиков, комедия в Греции, переродясь из древней в новую, нисколько не выиграла: смелые политические карикатуры все же любопытнее и ценнее невинных картинок, украшающих английские романы прошедшего столетия» **. Того же мнения был и Шаховской (см. его предисловие к «Аристофану»). Точно так же нападки на «жеманного» Еврипида являются более нападками на Озерова, чем на Еврипида ***.

И здесь очень любопытна корреляция, взаимоотношение, на которое до сих пор не обращалось внимания: например, поэты, культивирующие античные метры и жанры, часто одновременно работают на метрах и жанрах народной песни. Таковы, например, Мерзляков и Дельвиг. Одна и та же функция — обход метрического стиха и обновление лирических жанров — совершаются двумя, на первый взгляд, далекими формами: античной и народной[23].

Точно так же «античная трагедия с хорами» — «Аргивяне» Вильгельма Кюхельбекера по вопросам, в ней поставленным, ближе к «народной» трагедии Пушкина «Борис Годунов», чем, например, к переводам античных трагедий Мерзлякова. Вместе с тем, и самый античный *материал* в 20-е годы обладал вовсе не той слабой актуальностью, что сейчас. Каждое общественное движение

* «Русский архив», 1889, кн. 1, стр. 167.
** «Литературная газета», 1830, № 19, стр. 151. «Размышления и разборы».
*** «Литературная газета», 1831, № 43, стр. 53, то же.

(равно как и литературное) любит искать своих предшественников, опирается на них и фразеологически под них драпируется. Таким фразеологическим и лексическим планом в 20-е годы был античный план *.

Какое хождение имел античный материал и какое значение имел он, легко заключить хотя бы из такого показания И. Д. Якушкина: «В это время мы страстно любили древних: Плутарх, Тит Ливий, Цицерон, Тацит и другие были у каждого из нас почти настольными книгами. Граббе тоже любил древних. На столе у меня лежала книга, из которой я прочел Граббе несколько писем Брута к Цицерону, в которых первый, решившийся действовать против Октавия, упрекает последнего в малодушии. При этом чтении Граббе видимо воспламенился и сказал своему человеку, что он не поедет со двора (к Аракчееву, как собирался.— *Ю. Т.*), и мы с ним обедали вместе» **. Эта непосредственная семантическая влиятельность античного материала влечет к «античному» словарю поэзию 20-х годов и к тематическому материалу античности.

Всего любопытнее обмолвки или, может быть, попытки «обратного перевода» античных тем. Так, в трагедии Кюхельбекера, несмотря на старательнейшим образом выдержанный античный колорит, несмотря на введение драматических форм, долженствовавших быть каким-то аналогом античной трагедии (хор), нередко вместо «тиран» встретим «царь», вместо «агора» — «вече». Так античный материал, который теперь вовсе не ощущается как некоторая семантическая «надстройка», был ею в 20-е годы.

Подобия античных метров (пусть они на деле были бесконечно далеки от подлинных), как и подобие античной драмы, были формальными средствами борьбы с принятыми формами. Античный материал был условной семантической окраской тогдашней политической и художественной речи.

5

«Аргивяне» Кюхельбекер писал в 1822—1825 гг.[25] Сохранились две рукописных редакции — первая и вторая, столь отличные друг от друга, что вторую редакцию приходится считать как бы разработкой того же материала на других принципах. Первая редакция, хранящаяся в Публичной библиотеке[26], представляет собой полный авторизованный список. Первая редакция дает пять действий и одно большое междудействие (между III и IV) ***.

* Эта функция его, как и другая — защитная, «цензурная» функция, вскрыта в печатающейся работе В. Гофмана о Рылееве[24].

** *И. Д. Якушкин.* Записки. М., 1905, стр. 19.

*** Рукопись написана на бумаге с водяными знаками 1822 г.; всего в ней 114 больших страниц (3080 стихов). Трагедии предпосланы «замечания», числом 59, представляющие собой не только объяснения типа реалий, но и теоретические экскурсы.

От второй редакции дошло три действия (I действию первой редакции соответствует пролог) — 2280 стихов. Пролог был напечатан в «Мнемозине» 1824 г.[27] Отдельные хоры, счетом два, напечатаны в «Соревнователе просвещения и благотворения» за 1825 г., № VI и VII; цитата из третьего действия появилась в виде примечания к одной из прозаических статей Кюхельбекера в первой части «Мнемозины» *. Рукопись этой редакции хранится в Пушкинском Доме.

Факты и отзывы таковы. В исходе 1822 г. первая редакция «Аргивян» стала известна друзьям. Дельвиг пишет около этого времени: ««Кассандра» твоя — хорошие идеи в сторону — урод; два акта трагедии «Тимолеон», которые я читал, имеют много хороших стихов, но хоры однообразны; слишком много поют об Евменидах, а сцены не движутся; не знаю, каковы три последние. Ты страшно виноват перед Пушкиным. Он поминутно о тебе заботится ⟨...⟩ желает знать что-нибудь о «Тимолеоне»»[29]. Это письмо любопытно, между прочим, и тем, что Дельвиг называет здесь трагедию «Аргивяне» по имени главного действующего лица («Тимолеон»). По тону Дельвига можно предположить, что она вначале и называлась так[30]. Это не безразличный для нас момент. В первой редакции первое примечание гласит: «Автор назвал свою трагедию «Аргивянами», потому что хор в оной состоит из пленных аргивян. Он в этом следовал примеру греков, называвших нередко трагедию по хору. Доказательством сего могут служить «Эвмениды» и «Хоэфоры» Эсхила, «Финикиянки» Еврипидовы и проч.». Название в стиховой драме, вообще, вещь заслуживающая внимания **.

Название трагедии по участникам хора совершенно изменяет установку на главного героя, и здесь любопытна самая смена: от «Тимолеона» до «Аргивян». Эта смена лишь один из этапов в переработке трагедии у Кюхельбекера от первой редакции ко второй ***.

* Эта цитата имела более счастливую судьбу, чем вся трагедия. Четыре стиха эти Н. Лернер признал, как известно, пушкинскими на том основании, что стихи хороши и Пушкин даже хотел взять их эпиграфом. Стихи имеются в Полном собр. соч. Пушкина, изд. Брокгауза, в т. VI, «Новые приобретения пушкинского текста». Стихи, действительно, хорошие[28].

** Ср. замечательное наблюдение Л. Поливанова по поводу полного названия пушкинского «Бориса Годунова»[31].

*** Кроме законченных пролога и двух действий сохранилось еще несколько черновых отрывков, по-видимому, из третьего действия. Есть основание предполагать, что во второй окончательной редакции «Аргивяне» так и не были закончены, хотя были доведены до 4-го акта (см. письмо Кюхельбекера В. Ф. Одоевскому от 1825 г.— «Русская старина», 1904, № 2, стр. 381). Так, Вяземский писал Пушкину в сентябре 1825 г.: «⟨...⟩ новою катастрофою запутываешь ход своей драмы (дело идет о личной «драме».— *Ю. Т.*) и углубляешься в нее, как в лес или Кюхельбекер в своих «Аргивянах», который чем более писал, тем менее знал, когда кончит»[32]. Это, конечно, относится только к окончательной редакции; первая редакция, хранившаяся у Жуковского, была закончена и известна друзьям Пушкина.

Продолжаю о внешней истории «Аргивян».

Первую редакцию «Аргивян» в 1823 г. Кюхельбекер отправил Е. А. Энгельгардту для передачи Жуковскому и обсуждения вопроса о ее печатании. Энгельгардт, который, не видав трагедии, хотел рассмотреть, можно ли и нужно ли посвятить ее государю, подверг ее «гражданской келейной цензуре» [33]. «Твоих «Аргивян» я получил,— пишет он в письме от 12 июня 1823 г.,— и просмотрел их прозаически, ибо о пиитическом их достоинстве судить не мое дело. И так, как прозаик, как друг твой и как человек, прошедший через горькую школу опыта, скажу тебе: «Аргивян» ныне тебе печатать нельзя ⟨...⟩. В «Аргивянах» есть множество мест, мыслей, выражений, из коих могут извлечь яд, чтобы тебя отравить, погубить. Я передал все Гнедичу и Жуковскому, они, кажется, к тебе хорошо и искренно расположены; они, вместе, внимательно прочитают твое сочинение и произнесут приговор решительный *. Сохранилась записка Гнедича к Жуковскому от июля 1823 г. (в «Русском архиве» ошибочная дата: 5 июня 1822 г.— очевидно, 5 июля 1823 г.), из которой видно, что он доставил «Аргивян» Жуковскому, но от обсуждения трагедии, по-видимому, уклонился: «⟨...⟩ Я взялся было доставить тебе ⟨...⟩ прилагаемый пакет от Кюхельбекера. Об этом просил меня Егор Антонович Энгельгардт, на имя которого прислал Кюхельбекер своих «Аргивян», тебе для доставления. Если будешь отвечать ему, письмо можно доставить Энгельгардту» [34].

Энгельгардт, который обсуждал пьесу по ее «так сказать прозаическому, гражданскому составу» [35], писал, предупреждая мнение Жуковского и Гнедича: «Если они найдут пьесу хорошею, как стихотворцы, то, может быть, найдется какая-нибудь возможность напечатать и без имени; но и это опасно, ибо еще ни один писатель не успел в том, чтобы остаться незнаемым. Вернее оставить ее на время, до прояснения неба твоего, в porte-feuille — просмотреть, пересмотреть, очистить и, при благоприятных обстоятельствах, пустить в свет. Aucun auteur encore n'a souffert pour ne pas s'être pressé de publier son ouvrage, mais beaucoup ont pâti pour l'avoir fait trop tôt [1*]. Я очень чувствую, как больно должно быть отцу, когда он видит себя принужденным спрятать детище свое и держать его под спудом; но нечего делать: лучше принести маленькую жертву самолюбию авторскому, нежели, удовлетворив сему последнему, вредить себе!»

Мы не знаем отзывов и советов Жуковского, но благоразумие Энгельгардта не пошло на пользу «гражданскому составу» «Аргивян»: Кюхельбекер следует его совету, начинает «чистить» и исправлять — и в результате из трагедии «вольной» создает трагедию революционную.

* «Русская старина», 1875, т. 13, стр. 370—371.

[1*] Ни один писатель еще не пострадал из-за того, что не спешил напечатать свое сочинение, но многие пострадали, потому что поторопились с этим (*франц.*).

В 1824—25 гг. он перерабатывает первый акт в пролог, печатает его в «Мнемозине», не оставляя работы над античной драмой вообще: 5 апреля 1825 г. он пишет Одоевскому: «При сем препровождаю к тебе пролог «Агамемнона» Эсхилова: сотвори с ним, что рассудишь за благо. Если еще участвуешь в «Телеграфе», отпечатай его в оном. ⟨...⟩ Если захочешь прибавить к моим замечаниям некоторые свои, напр.: об устроении греческой сцены (о чем можешь прочесть в Шлегелевых Dramatische Vorlesungen) или об единстве времени, *как греки разумели оное,* очень буду тебе обязан. ⟨...⟩ Четвертый акт моей трагедии готов: берег! берег!»

Ни перевода, ни античных штудий Кюхельбекера не сохранилось [36]. Для нас важен самый факт их существования. Тогда же он пишет «разбор Иоанны» («Орлеанской девы» Жуковского) [37]. Замечание, что четвертый акт трагедии готов, можно толковать и следующим образом: из второй редакции дошли до нас три действия (пролог + два действия), вероятно, четвертый акт является третьим действием (не считая пролога), и для окончания оставался всего один акт (эпилог или действие) [38].

Журнальные отзывы о напечатанном прологе были сдержанны и выжидательны. «По достоинству пролога нельзя судить о всей трагедии»,— писал «Сын отечества» [39]. Столь же сдержанны, хотя в общем благоприятны, отзывы о написанных хорах. Языков отозвался о них: «В них места достопочтенные» *. Трагедия не была окончена. Наступили декабрьские события. Чиновник следственной комиссии Ивановский, «исследовавший» рукописи декабристов, сохранил ее в своем архиве (находится ныне в Пушкинском Доме).

В «Альбоме северных муз» 1828 г., изданном им, он напечатал без подписей несколько произведений декабристов [40]. Трагедия Кюхельбекера не напечатана до сих пор.

Однако опыт Кюхельбекера не пропал даром для Пушкина.

6

Фабула «Аргивян» взята из греческой истории, причем и основные ее перипетии и основные характеры достаточно ясно намечены у Плутарха, Корнелия Непота [41] и Диодора. Ввиду того что Корнелий Непот вкратце, сценарно намечает все существенные детали фабулы, широко развитой у Плутарха и чрезмерно сжатой у Диодора, привожу его текст:

«Тимолеон коринфянин. Этот муж был без сомнения велик по мнению всех, ибо ему одному удалось — я не знаю, удалось ли это кому-нибудь другому,— освободить угнетенное тираном отечество, в котором он родился, и уничтожить в Сиракузах, которым он был послан на помощь, укоренившееся рабство, а также и всю

* Языковский архив, вып. 1. СПб., 1913, стр. 220.

Сицилию, в продолжение многих лет опустошаемую войною и угнетаемую варварами, привести своим прибытием в прежнее состояние. Но при этом он боролся много с непостоянною судьбою и, что считается более трудным, переносил гораздо благоразумнее счастье, чем несчастье. Ибо, когда брат его Тимофан, вождь, выбранный коринфянами, овладел при помощи наемных войск деспотической властью и Тимолеон мог принять участие в правлении, то он был так далек от соучастия в этом преступлении, что предпочел свободу своих сограждан благоденствию брата и считал лучшим повиноваться законам отечества, чем царствовать над ним. Вследствие такого образа мыслей он постарался, чтобы его брат, тиран, был убит гадателем и общим родственником, замужем за которым была его сестра, родившаяся от одних с ним родителей. Он сам не только не поднял на него руки, но даже не хотел видеть братней крови; ибо, пока это совершалось, он оставался вдали на карауле, чтобы какой-нибудь телохранитель не мог прибежать на помощь. Этот знаменитейший поступок его не всем одинаково понравился: некоторые полагали, что он нарушил братнюю любовь, и из зависти помрачили славу его заслуг. Мать же его после этого поступка не впускала сына в свой дом и не могла смотреть на него, не проклиная его и не называя безбожным братоубийцею. Всем этим он был до того тронут, что иногда хотел положить конец своей жизни и посредством смерти удалиться из глаз неблагодарных людей» *.

Уже один выбор подобной фабулы объясняет советы Энгельгардта не печатать трагедии. Античность в 20-х годах, как я уже говорил, была легкой, никого не обманывающей маской современных тем, маской, разумеется, не случайной, если учесть, что революционеры 20-х годов искали свои традиции широко, в том числе и в древности. (Стоит вспомнить, какое значение имели имена Брута и Августа, далее Овидия у Пушкина во время южной ссылки и т. д.) [42]

Итак, уже самая фабула — убийство тирана — была заранее опорочена. (Кстати, *братоубийство* было особо запрещенной фабулой во время Александра I, престол которого был связан с отцеубийством; даже «Борис Годунов» был неблагополучной в цензурном отношении пьесой — вспомним сомнения по этому поводу Пушкина.)

Разработка этой фабулы, сценарий которой давали Плутарх и К. Непот, могла пойти двумя путями. С одной стороны, в фабуле обострены моменты личного столкновения героев, с другой — самые мотивы столкновения могли повести к выходу за пределы «личной драмы». Каждое время и каждая литература относится к любому «сценарному» мотиву, любой фабуле в соотношении с ли-

* Корнелий Непот для изучающих латинский язык без помощи учителя. В подстрочном переводе К. Я. Белицкого, IV испр. изд. Харьков, 1886 [1887], стр. 106—107.

тературою и внелитературными рядами. Поэтому можно и не говорить об «источниках» трагедии Кюхельбекера в общепринятом смысле слова, называя источниками, с одной стороны, *материалы* фабульного-сценарного характера, с другой — предшествующие *обработки* того же мотива.

Но эти обработки интересны другим — их разностью, доказывающей, как по-разному снуются мотивы одного и того же сюжета и какие новые мотивы вызываются — в зависимости от литературного ряда и внелитературных рядов.

Фабула «Тимолеон — Тимофан» бывала не раз использована в европейской поэзии. Одним из первых разработал фабулу Тимолеона в трагедии того же имени Жан-Франсуа Лагарп (1764). Трагедия его вызвала суровую оценку со стороны комментатора его сочинений (изд. 1806) *, указывающего, что, «в то время как дух зрителя заинтересован соперничеством в любви или гордости», его шокируют насильственные страсти политического порядка. Комментатор считает фабулу не подходящей для трагедии и утверждает, что и Лагарп позже сам строго ее порицал.

Столкновение героев поставлено в зависимость от введенного мотива любви и долга. Пленная аргивская царевна Эронима, в которую влюблен Тимофан, честолюбива и требует от него во что бы то ни стало, чтоб он стал тираном. Борьба злой Эронимы с доброй матерью Тимофана, Исменией, за влияние над Тимофаном и составляет, собственно, главный мотив пьесы. Столкновение Тимофана с Тимолеоном имеет характер мотивировки драматического действия **.

Таким образом, перед нами фабула, деформированная любовной интригой до неузнаваемости. И недаром комментатор издания Лагарпа 1806 г. находил фабулу неудачно выбранной именно с этой точки зрения. В самом деле, фабула Тимолеона и Тимофана наиболее неудобная для «трагедии любви» — драматическая коллизия, основанная на гражданском, политическом мотиве, не усиляется, а ослабляется коллизией личной, в данном случае столкновением Исмении (матери) и Эронимы (жены). «Новизна» фабулы, отмечаемая комментатором, стерта тем жанром, в котором работал Лагарп: сценарий Плутарха и Непота подчинен второй фабуле, с которой смешан. Историческая фабула стала мотивом.

Диаметрально противоположна разработка фабулы у Альфиери (1788). Он сузил число действующих лиц до четырех: Тимофан, Тимолеон, друг Эхил и Демариста — мать. (Имена и отношение действующих лиц — по Плутарху.) Фабула развивается необычай-

* Oeuvres choisies et posthumes de M. de La Harpe, t. II. A Paris, 1806, p. 59—68.

** Полный отход от Плутарха сказывается в вымышленном имени Исмения (у Плутарха — Демариста), в вводе вымышленной Эронимы, выборе главного героя (у Плутарха — Тимолеон, у Лагарпа — Тимофан) и в изменении последнего героя: из «человека непостоянного», «дружившего с негодями и наемниками», он обратился в слабого «любовника».

но просто: мать делает попытки примирить обоих героев-братьев и когда-то общего друга их Эхила. Ее драматическая роль подчеркнута в диалоге с Эхилом.

Demariste: Je suis mère...

Echile: De Timophane ou de Timoléon?

Demariste: De tous deux *.

Собственно, вся драма развивается между матерью и двумя сыновьями. Присутствие Эхила в трагедии требуется характером Тимолеона: он нужен для того, чтобы убить Тимофана вместо Тимолеона. Характеры скомпонованы так, что личная фабула как бы *эксцентрична* по отношению к *политической*: оба брата нежно любят друг друга до конца, и политическая коллизия дана на противоположности личной ситуации. Тимофан, казнящий сообщника брата, зовет его с другом Эхилом к себе во дворец, чтобы защитить их. Оба требуют казни для себя. Тимофан отказывается казнить их. Эхил убивает его. Тимофан умирает, прощая Тимолеона, а Тимолеон пытается покончить с собою. Нарастание дано в постепенном повышении хода политической коллизии, при неподвижности соотношения личных мотивов. При этом действие развертывается диалогом чисто политическим, *политика является речевым материалом драмы*. Подлинное же политическое действие дано за пределами самой трагедии. Все узнается из рассказов. Действие трагедии мотивировано другим действием, в ней не данным. Смена в фабулах романа собственно состоит в том, что в романах позднейшей формации, отталкивающихся от предшествующих, второстепенные герои становятся на место главных, мотивы кончающие становятся отправными, или, говоря более обще, главной становится *среда*. Так и трагедия Альфиери ясно намечает как бы вторую «среду», которая за пределами трагедии. Это совершилось благодаря полнейшему отказу от любовной фабулы. Этот отказ именно и бросился в глаза французскому комментатору Альфиери Petitot: «Il me semblait qu'il fallait en écarter toute intrigue d'amour» [1*].

Трагедия Мари-Жозефа Шенье «Тимолеон» отрешается от трактовки характеров, намеченных Альфиери: прямолинейный якобинец Тимолеон, его двойник Ортагорас, нужный уже не столько для убийства, сколько для того, чтобы быть символическим представителем граждан республики, прямолинейная Демариста, оправдывающая убийство преступного контрреволюционера-сына,

* Цитирую по французскому переводу C. B. Petitot (Oeuvres dramatiques de comte Alfieri, t. 2. Paris, 1802 (an 10), p. 222); в подлиннике:

Demarista: Son madre...
Echilo: Di Timofane.
Demarista: D'entrambi...

Tragedie di Vittorio Alfieri, t. III. Firenze, 1803, p. 124.

[1*] Мне казалось, что надо устранить из нее всю любовную интригу (*франц.*).— Oeuvres dramatiques de comte Alfieri, t. 2, p. 267.

Тимофан, колеблющийся и подговариваемый к заговору против свободы,— таковы прямолинейные схемы агитки времен Великой французской революции. Фабула изменена: заговорщик не Тимолеон, а Тимофан, узурпирующий свободу. Эта прямолинейность неминуемо требовала какого-то драматического материала для заполнения действия, так как прямого действия явным образом не хватало. Действительно, в трагедии даны массовые сцены (второй и третий акт, место действия в «la place publique de Corinthe» [1*]), введены заговорщики, войска (правда, безмолвные) и, наконец, хор, le choeur du peuple et des guerriers [2*][43], не только обрамляющий лирическими строками действие, но иногда играющий и активную роль, он подает реплики в александрийских стихах *.

Таким образом, называть пьесы, в которых была использована и деформирована историческая фабула, источниками по отношению к трагедии «Аргивяне» нет нужды. Экскурс в сторону фабулы помогает нам уяснить, как разные материалы находятся под вывеской одной фабулы.

7

Кюхельбекер в своей трагедии решительно подходит к разрешению вопроса, во-первых, о драме с национальным колоритом, во-вторых, о драме массовой, в-третьих, массовую драму он конструирует как драму толпы и ее представителей и как драму хоровую, в-четвертых, от редакции к редакции он постепенно изживает любовную интригу.

В 1824 г. Кюхельбекер, ревностно изучающий драматическую литературу, выступает с обвинительным актом против поэтики Шиллера (и Байрона). Назвав Шиллера недозрелым [44], он в другой статье развивает законченную критику Шиллеровой системы: «Шиллерова поэтика не без предрассудков; предубеждения его противу великих французских трагиков известны ⟨...⟩ Драматург Шиллер в младшем графе Море, в Дон Карлосе и маркизе де Поза, в Максе, в лицах, которые изобразил с самою большей родительскою (сочинительскою) нежностию (con amore), представляет себя, одного себя только, по чувствам и образу мыслей, бывшим его собственными в разных эпохах его жизни.

[1*] Площадь Коринфа (*франц.*).

[2*] Хор граждан и воинов (*франц.*).

* Я уклоняюсь здесь от рассмотрения драматического стихотворения Раупаха «Timoleon der Befreier» (1814), представляющего собою прозрачное восхваление «освободителя» Александра. Фабула эта чисто лирическая, не имеет ничего общего с драматической линией, здесь анализируемой, и стихотворение любопытно лишь по развитым партиям хора; в смысле употребленных Раупахом метров это одно из наиболее развитых хоровых действий. В стихотворении употребляются балладные метры, гетеанский верлибр, античные метры, двустопные амфибрахии с перекрестной рифмовкой, пятистопный хорей и т. д. В разнообразии хоровых метров Кюхельбекер, несомненно, воспользовался немецкой традицией.

Шиллер перескакивал от поэзии к истории, от истории к поэзии, от трагедии Шекспировой к Дидеротовой драме и Гоццневым маскам, от прозы к стихам и, наконец, от новейших к древним, не с внутренним сознанием собственных сил — стяжанием мужа, но с беспокойством юноши. В доказательство приведу только его «Тридцатилетнюю войну» и «Освобождение Нидерландов», исполненные блестков, противуположностей, витииватости, вовсе не исторических; его «Марию Стуарт», которая не есть ни история, ни трагедия; его «Коварство и любовь», где Шекспир и Дидерот, ужас и проза, ходули и низость нередко встречаются на одной и той же странице. Риторические тирады, где ожидаешь поэзии сердца, тирады, которые иногда попадаются даже в «Валленштейне», в лучшем Шиллеровом творении; наконец, его «Мессинскую невесту», в которой он вдруг Иокасту Еврипидову, и хор, и роковое предопределение греков переносит в средние века, в лоно Христовой церкви, в Сицилию, покорную северным завоевателям. Шиллер почти никогда не перестает быть европейцем, немцем XVIII столетия; а если где и подражает древним,— то не у места и не кстати: Кассандра его живая немка. <...> Краски греческой местности и нравов греческих разводит северною водою, многословием <...> Далее, в «Дон Карлосе» характеры Филиппа, Позы и Карлоса составлены по немецкому же образцу; они никогда не могли существовать ни на престоле, ни близ оного, а еще менее под небом полуденным» *.

Пусть в частностях здесь сказывается очень осведомленный ученик романтиков, ведших ожесточенную борьбу с Шиллером; пусть развитая характеристика недозрелого Шиллера заимствована из рецензии Тика: unreifer Schiller ** [45].

* «Мнемозина», ч. III, 1824, стр. 166—169.

** Ср. также *Фр. Шлегель*. Geschichte der alten und neuen Literatur. T. II, 1812, S. 315: «Страстная риторика, которою владеет он наряду с поэзией»; ср., далее. *А. Шлегель*. «Ueber dramatische Kunst und Literatur», III. Heidelberg. 1817, S. 408: «Коварство и любовь» не может трогать перенапряженным тоном чувствительности, а только вызывает жалостное впечатление; дорого доставшиеся ему мысли о человеческой природе были ему настолько ценны, что он их излагает, вместо того чтобы выразить их через ход событий. Он заставляет героев более или менее философствовать над самими собою и над другими, из-за чего пространство совершенно выходит из границ театра». Сюда же низкая оценка «Мессинской невесты» за смешение язычества и христианства, античной формы и романтического содержания. Сюда же упреки за заимствование эпических эпизодов из «Илиады», указание на плодотворное влияние Шекспира в «Валленштейне» и высокая оценка «Вильгельма Телля» (встречается и в указанной статье Кюхельбекера). Ср. позднейший отзыв Полевого, на котором, несомненно, отразилось выступление Кюхельбекера [46]: «Он от себя говорит те сильные пламенные тирады, которые придают колорит привлекательный его трагедии; но там, где для противоположности он заставляет говорить лица, известные ему по слуху, там часто речи его лиц сбиваются на детский лепет» («Московский телеграф», 1827, ч. XIV, № 8, стр. 292). Намерение Пушкина поговорить «о Шиллере, о славе, о любви» [47] получает в связи с этими мыслями Кюхельбекера конкретное значение.

Но эти нападки на русской почве имели свой особый смысл. Кюхельбекер, разрабатывая поэтику трагедии, требует *разнообразия героев и соблюдения местного национального колорита*, противопоставляя в этом смысле Шиллеру и Байрону — Гете. Это обращает его к изучению *античных материалов* и вместе ставит вопрос о перенесении в драму античной конструкции.

Эволюция писателя постигается лучше всего на его *обращении с материалами*. Кюхельбекер изучает не только литературные, но и исторические, религиозные, бытовые материалы, притом не прямо относящиеся к его фабуле. Понятие «материала» для него, так же как и для Пушкина, *научно*. 20-е годы любопытны своей самостоятельностью по отношению к авторитетам предшествующего поколения, пересмотром их с точки зрения тех или иных литературных принципов. Критически относились не только к Карамзину, но и к Еврипиду. Так именно изучает Кюхельбекер греческих писателей. В первом ряду у него Эсхил и Аристофан, затем Софокл. Следов изучения Еврипида нет, да, по всей вероятности, и не было: архаисты отрицательно к нему относились. (Ср. запись в дневнике Кюхельбекера: «Аристофан гений, который ничуть не уступит Эсхилу и выше Софокла; а можно ли жеманного Еврипида, *греческого Коцебу*, ставить рядом с Эсхилом и даже с Софоклом? Можно ли сближать гениального, роскошного, до невероятности разнообразного, неистощимо богатого собственными вымыслами Аристофана с подражателем, не бесталанным, но все же подражателем — Плавтом?»)[48] Так черты борьбы с карамзинизмом проектировались на мировую литературу.

8

Перед Кюхельбекером была задача трагедии высокого стиля. В конструкции характеров и общем плане трагедии Кюхельбекер, несомненно, считался с Грибоедовым, и самая идея «Аргивян» возникла, по-видимому, под влиянием Грибоедова. Ср. его послание Грибоедову при посылке «Аргивян»:

Уже я зрю тебя, страна златая!
Поэту я вручу Камен Ахейских дар:
Не он ли воспитал во мне их чистый жар?
Они его: моя прелестная Аглая,
Мой пылкий Протоген, мой гордый Тимофан,
Им был мне новый пламень дан.
‹...›
Но неисторгнутый, о милый друг, тобою,
Он * *был бы подавлен враждебной мне судьбою!*

* Раньше говорится о Тимолеоне. «Сын отечества», 1823, № 10, стр. 129.

Пока не приведена в ясность драматургия Грибоедова, говорить о том, как и в чем повлиял Грибоедов на драматургию Кюхельбекера, не приходится. Критическое отношение к жанру шекспировой хроники в Кюхельбекере («King John» кажется ему «огромным романом, на который наскоро накинут драматический покров») [49], может быть, стоит в связи с этой грибоедовской драматургией. Гораздо важнее для нас то обстоятельство, что Грибоедов около 1822 г. пишет программу пьесы «1812 год» [50], где героический и революционный сюжет разрабатывается в условных тонах. Таково междудействие в Архангельском соборе,— где на трубный глас Архангела стекаются тени Святослава, Владимира Мономаха, Иоанна, Петра, пророчествующие о године искупления для России, славе и свободе отечества. «Хор бесплотных провожает их и живописным строем представляет их отшествие из храма; своды расступаются, герои поднимаются выспрь и исчезают» [51]. (Отметим кстати, что сохранившийся отрывок «1812 год» написан пятистопным ямбом.) Здесь вспоминается условное междудействие первой редакции «Аргивян» (участники — Оры и Афродита). Любопытно примечание Кюхельбекера по поводу междудействия (во второй редакции междудействие не сохранилось): «Междудействия, конечно, не встречаются ни в трагедиях древних, ни новейших; но из комиков Мольер предшествовал автору своим примером. Сей же связал гораздо теснее свое междудействие с целою трагедиею: он считает оное существенною частью всей поэмы, без которой впечатление, производимое оною, будет совершенно иное; эпилог даже не мог бы заменить в «Аргивянах» междудействие, он бы был в сем случае,— чтоб употребить простую, но здесь весьма точную пословицу,— горчицею после ужина. Сверхъестественные существа, появляющиеся в сем междудействии, не противны ни духу греческой трагедии (у Эсхила и Еврипида боги наравне с людьми действуют в их произведениях), ни образу мыслей времен, изображаемых поэтом: коринфяне были тогда еще чрезвычайно суеверны. Всего более просит автор, чтобы не сочли его междудействие аллегориею: нет ничего скушнее и холоднее аллегорий» [52].

В конструкции героической трагедии одним из центральных вопросов стал для Кюхельбекера вопрос о хорах. И здесь Кюхельбекер должен был столкнуться с Шиллером, видевшим в хоре условность, ограждающую театр от действительности, делающую его символическим идеальным зрелищем: «Чтоб дать хору его значение, должно перенестись от действительной сцены к возможной: это необходимо везде, где мы хотим достигнуть чего-нибудь высокого. ‹...› Все внешнее при драматическом представлении противоречит этому понятию («иллюзии».— *Ю. Т.*): здесь все есть только символ действительного. Самый день па сцене — искусствен, архитектура — символическая, метрический язык — идеален: должно ли действие быть реальным и, как часть, разрушать целое? Так французы, не поняв духа древних, первые ввели един-

ство места и времени, исходя из самого грубого эмпиризма. Как будто нужно другое место, кроме идеального пространства, и другое время, кроме последовательности действия. <...> Введение хора было бы последним, решительным шагом, и если б он даже послужил поводом только к тому, чтоб открыто и честно объявить войну всякому натурализму в искусстве, то он стал бы для нас *живою оградою*, которою трагедия совершенно отделилась бы от действительного мира и сохранила бы свое идеальное основание, свою поэтическую свободу. <...> Хор в древней трагедии был самым естественным органом, он уже проистекал из действительной жизни. В новой же трагедии он делается органом искусственным, помогающим вызвать истинную поэзию» *.

При попытке создать мотивированную исторически, с «couleur locale» [1*] греческую драму Кюхельбекер, естественно, не мог согласиться с этой трактовкой хора.

Здесь ему могли оказаться важными две других противоположных тенденции: тенденция французской трагедии и новое понимание античной драмы, данное немецкими романтиками.

Трактовка хора у Расина («Esther». «Athalie») была не только лирической; ср. предисловие его к «Esther»: «j'éxécutais en quelque sorte un dessein qui <...> était de lier, comme dans les anciennes tragédies grecques *le choeur et le chant avec l'action* et d'employer à chanter les louanges du vrai Dieu cette parole du choeur que les païens employaient à chanter les louanges de leurs fausses divinités» [2*53]. Отчетливое выделение корифея, играющего сюжетную роль, а также роль самого хора в конструкции сценического действия подчеркиваются Расином в предисловии к «Athalie».

Однако *традиция* расиновского хора в XVIII веке стала исключительно лирической и в сознании позднейших теоретиков приняла функцию лирических партий, обрамляющих заставок и концовок — такова трактовка хоров Расина у Лагарпа, таково традиционное сравнение его хоровых партий с псалмами Руссо.

Русская традиция XVIII — начала XIX века восприняла именно эту традицию, таковы хоровые партии в «Ироде и Мариамне» Державина, в «Титовом милосердии», «Владисане» Княжнина, «Деборе» Шаховского. Комедия оказалась и здесь более прогрессивной — и в «Аристофане» Шаховского даны развитые хоры: в прологе — хор народа с корифеем, верховным жрецом, хор вакханок с корифеем — оба хора сталкиваются и принимают участие

* Об употреблении хора в трагедии (предисловие к «Мессинской невесте»).— *Ф. Шиллер*. Собрание сочинений в переводе русских писателей, т. III. СПб., 1901, стр. 13, 15. Перевод Ф. Миллера.

[1*] Местный колорит (*франц.*).

[2*] «Я до некоторой степени выполняю замысел, который <...> заключался в том, чтобы соединить, как в греческих трагедиях, *хор и пение с действием* и заставить петь хвалы истинному богу ту часть хора, которая у язычников прославляла их ложные божества» (*франц.*).

в сценическом действии там же междудействие с участием хора; партии хора написаны разными метрами (по строкам). Если принять во внимание роль Шаховского в движении архаистов и широту приемов драмы у Кюхельбекера (как мы видели, он заимствует конструкцию междудействия из комедий Мольера), роль Шаховского в трактовке хора должна быть особо в данном случае подчеркнута. Вызвана она в комедии простым обстоятельством: хор выполнял функцию чисто сценическую, декоративную и давал прекрасную мотивировку для ввода танцев и вокальных партий, не мотивированных сюжетом.

Новую трактовку хора дает Вольтер. В «Avertissement sur l'Oedipe» он дает и рассуждение о хоре, где, ревизуя расиновскую традицию, отводит место хору только в *пьесах массового характера*, возражает против самостоятельных выступлений хора (в интермедиях и антрактах) и выставляет требование участия хора в действии[54]. (Таким образом, М.-Ж. Шенье в трактовке хоров как принадлежности трагедий массового типа, а также в том, что хор подает у него реплики и вмешивается в действие, является продолжателем традиции Вольтера.)

В гораздо большей мере, однако, должны были иметь значение для Кюхельбекера теоретические положения Августа Шлегеля. Как известно, Авг. Шлегель стоял в первый период своей деятельности за воссоздание греческой трагедии на материале античной фабулы и здесь боролся с Фр. Шлегелем, «который не сочувствовал замыслам своего брата: он полагал, что античность в драме была бы вялой и могла бы получить значение только в смысле мифа, а тогда поневоле пришлось бы перейти в область эзотерической поэзии; он убеждал своего брата и в драму вносить романтизм» *. «Смерть Эмпедокла» Гельдерлина и «Ион» Авг. Шлегеля являются практическими попытками перенести формы античной трагедии в новое время, но как раз в них, по их монодраматическому лирическому характеру, хоры играют второстепенную роль. Гораздо важнее для нас те теоретические разъяснения, которые делает Авг. Шлегель о хорах. Здесь, вскрывая существо античного хора, он призывает *к отказу от него*, как и от попыток воссоздания греческой трагедии: «Мы должны понимать хор как персонифицированную мысль о представленном действии, как воплощенное и привнесенное в представление участие поэта, говорящего от лица всего человечества. При их (греков) республиканском духе к совершенству действия относилась и его общность. Так как они возвращались в своей поэзии к героическим векам, где еще господствовал монархический дух, то они известным образом республиканизировали роды героев... Хор — идеализированный зритель. Он смягчает впечатление... представляя конкретно-

* *Р. Гайм*. Романтическая школа. Перевел с немецкого В. Неведомский. М., 1891, стр. 605.

му слушателю его собственные впечатления в широкой музыкальной форме и вводя его в царство размышления». И в полном согласии с этим пониманием хора как идеализованного зрителя Август Шлегель протестует против рудиментов древних хоров в новой трагедии *; далее Шлегель порицает попытки воссоздания «чужеземного растения» — античной трагедии на новой сцене, оставляя ее для услаждения знатоков. (Этому, впрочем, противоречит его высокая оценка хоров «Athalie» Расина, которая дается главным образом потому, что «Расин приблизился в них к древним».) Сильное влияние Августа Шлегеля сказывается на постановке вопроса о древней и новой трагедии, а также и о роли хора у Галича, одного из русских эстетиков, на которых отразился немецкий романтизм: «а) хор, который означал не действующее лицо, а мыслящего зрителя, который служил для непрерывности картин и выражал глас народа, есть сколько необходимая часть в древней, столько же посторонняя в новой; б) древняя обыкновенно движется в кругу общественной жизни народа, выводит царей на позорище и заботится более об очевидности самого действия; новая обыкновенно в кругу домашних отношений и имеет в виду более характеристику частного лица» **.

Для Кюхельбекера могла быть важной не только абстрактная постановка вопроса у Шлегеля, но и его конкретные экскурсы. Такова трактовка *поведения* хора в «Антигоне» (подчинение его Креону) и противоположного поведения хора в «Электре» ***, выступающего *против* главных действующих лиц. Любопытно, что архаисты, пользуясь конкретными наблюдениями и формулировками Шлегеля, в вопросах об актуальности хора расходились с Шлегелем. Так, Катенин, заимствуя из Авг. Шлегеля его мысли о хорах, полемизирует с ним (не называя его, впрочем): «Одно из главнейших различий системы древней и новой есть хор. Все, что ныне так называется (разве отчасти выведенный Расином в «Есфири»), не может дать нам ни малейшего понятия о значении и действии греческого. Сие лице, ибо, несмотря на меняющееся по произволу число голосов, хор всегда говорит я, есть совершенно условное: хор древний, по пословице, глас Божий — глас народа, разумеется и глас творца драмы; изредка делается он действующим лицем, по большей части только свидетель и беспристрастный судия действия и лиц. *Без сомнения, можно сказать много дельного против сего отступления от истины и натуры; но очевидно и то, что сей красноречивый представитель общества и потомства придает трагедиям древних нечто священное, важное и глубокое, чего нельзя сыскать в новейших формах, где также*

* Ueber dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen von A. W. von Schlegel, I, S. 113—114, 117.

** Опыт науки изящного, начертанный А. Галичем. СПб., 1825, стр. 192. Галич был лицейским учителем Пушкина и Кюхельбекера.

*** Цит. соч., т. 1, стр. 187, 188.

много условного в другом роде, но гораздо менее великолепия и поэзии» *.

Кюхельбекер вводит хор не только как один из элементов массовой трагедии, но, главным образом, как средство «возвышения» сценического действия и средство реконструкции, «воскрешения» античных форм. Придав хорам по необходимости лирический характер, высокий и отвлеченный строй, он идет на верную неудачу «массовой» своей трагедии [55].

9

Первая редакция «Аргивян» имеет эпиграф: I. Μένει τὸ θεῖον δουλίᾳ περ ἐν φρενί («Агамемнон» Эсхила) — «Божественный дар остается и в рабской душе» **.

Здесь, по-видимому, не столько дана установка на центральную фабулу, сколько оттеняется роль хора — аргивских пленных, рабов, на которых возложены хоровые партии; хор, таким образом, трактуется по-шлегельски — как «персонифицированные мысли», и ему сразу придается высокая трактовка.

Действие открывается партиями хора, причем во второй редакции изменен порядок выступления полухоров и корифеев. Хор здесь дан как стоящий вне действия, как бы вне его. На протяжении всей трагедии роль хора колеблется: то это «персонифицированная мысль», идеализированный зритель, в лирических сентенциях педализирующий развитие действия; то он откровенно выполняет функцию «вестника», вступающего в диалог с действующими лицами и повествующего о происшедших событиях; то, наконец, он дает возможность внедрения в драму параллельного условного действия (ср. в особенности междудействие первой редакции). Последнее было характерным для попыток архаистов в области высокой трагедии. Ср. «видения» в драматическом плане Грибоедова «1812 год». У Кюхельбекера условность подчеркнута ремаркой: «место действия не меняется, междудействие сопровождается музыкой». Вместе с тем, введение хора, количественно обильное, совершенно переворачивало представление об единстве времени и места старой трагедии, делая условным и необязательным пространство и время.

В первой редакции еще имеется относительное единство, выдержанное в пределах одного действия (I. Площадь Коринфа. II. Гинекей в доме Тимофана. III. Храм Афродиты. IV. Пустын-

* «Литературная газета», 1830, № 9, стр. 71. «Размышления и разборы».

** Перевод С. Радцига; в данном случае «дар прорицания» — слова хора, отвечающего Кассандре, стих 1068. Кюхельбекер, по-видимому, пользовался конъектурой παρόν; смысл его цитаты: «Божественный дар остается, находясь даже в рабской душе». За эти сведения я благодарен С. Я. Лурье.

ная часть города. V. Преддверие в Акрокоринфе); во второй редакции, под давлением материала, единство рассыпается окончательно — по явлениям. Во втором действии (соответствует третьему действию первой редакции) действие происходит в доме Тимолеона, в доме Тимофана, в стане Истмийских воинов.

Любопытнее другое: связь хора с двумя планами трагедии — планом фабульным и планом массового действия.

В первом отношении любопытен фабульный эпизод: один из главных героев, Сатирос, одевается аргивским пленным, отделяется от хора и вмешивается в действие. Во втором отношении любопытно преображение хора в идеализированную «толпу». Такова, в особенности, сцена второй редакции: лирические песни (схолия и эпод) над трупом павшего за вольность юноши исполняются воинами, но по существу они являются партией хора. Во всех этих случаях хоры играют, однако, роль идеализирующего, «повышающего» драматическое действие элемента. Для Кюхельбекера хоры были важны как *античная* формальная окраска всего материала, вопрос об убедительности материала вызвал их. Уже из этого колебания функций хора становится ясным одно обстоятельство: *смешанный жанровый характер «Аргивян»*.

10

В первой редакции «Аргивян» особенно ясно происхождение, генезис этого смешанного жанра. Хоры, как рудименты лирики, соответствуют в нем «вставным номерам». Фабула как бы колеблется между интригой, типичной для *романа* (линия предателя Сатироса), и *драматическим* столкновением двух главных героев. Сохранен в качестве отправного фона «любовный план», жена Тимофана Аглая, дочь Протогена, являющегося одним из главных противников Тимофана. Личная трагедия Аглаи занимает в трагедии (первая редакция) главное место. Массовые «партии» — стража, граждане, воины несут служебную роль в развитии катастрофы. Жанровое смешение отразилось на характере диалога — он длинен и обстоятелен, эпичен.

Переработка трагедии началась с массовых сцен. Длинные эпические диалоги разбиты, безличная «толпа» *персонифицирована*. 1824—25 гг. — годы работы над этой второй редакцией — толкали его в сторону развития именно «гражданского, политического состава» его трагедии. В трагедию вводятся эпизоды «массового действия», уже не играющие никакой фабульной роли и по месту, уделенному им, противоречащие «любовной трагедии». По сравнению с первой редакцией вторая редакция более эпизодична, хотя Кюхельбекер и не дошел в ней до отказа от системы пяти действий — того, что сделал Пушкин. Вместе с тем он не смог отрешиться от крепко слаженной личной интриги. Отказа от нее во второй редакции нет, а компромисс не состоялся.

Итак, смешанный жанровый характер трагедии не только результат практики ранних лирических драм Кюхельбекера (таким рудиментом этих лирических драм и были хоры) — это следствие столкновения с *конкретным материалом,* вернее, с материалом, к которому существует конкретное отношение. Таким *конкретным материалом* был для Кюхельбекера — *античный.* Древнейшая история России была материалом не менее условным, чем античный, вследствие условных разработок, которые были уже проделаны в областях трагедии и художественной прозы. Нужны были документальные изучения Пушкина, чтобы отчасти изменить это условное отношение,— и именно эти материальные изучения в соединении с созревшим теоретическим недовольством по отношению к законченным жанрам трагедии привели Пушкина к комбинированному, смешанному жанру — «Годунову».

Античный материал в этом смысле был совершенно одинаково действен, как и древнерусский. Корни этого указаны выше. Условность его литературной разработки не превышала условности отработанного художественной литературой материала древней русской истории. Важен не столько самый материал, сколько отношение к нему. Конкретного материала вообще не бывает, есть конкретное отношение к материалу и выбор его. Документальные изучения Кюхельбекера были достаточно углублены, чтобы сдвинуть с мертвой точки «условность» материала.

Смешанность, комбинированность жанра явилась как компромисс в результате именно давления конкретного материала, с одной стороны, и столкновения его с привычными методами обработки — с другой. Это положение, кажется, может быть обобщено. Таково свидетельство, например, Шаховского и его комедии «Аристофан», причем смешанность, комбинированность жанра своей комедии Шаховской, сценический писатель, писавший с установкой на сцену, объясняет как компромисс между принятыми, ходовыми сценическими жанрами, с одной стороны, и изучением конкретного материала — с другой. Шаховской пишет: «Познакомясь, сколько мне можно было, короче с древними Афинами, и найдя происшествие, служащее моему намерению, я не скоро еще мог преобратить его в полное драматическое зрелище, близкое к новым понятиям и привычкам. Комедия всегда и везде пиитическая; но верная картина нравов принуждена разнообразиться по времени и месту. Жизнь афинян проходила на площадях, в портиках и садах; их мысли, замыслы и разговоры стремились беспрестанно к делу общественному, в котором участвовали все граждане; и потому их поэты сочиняли в роде, нынче называемом политическою комедиею, которая в Афинах производила такое же действие, как в Англии оппозиционные мнения и журналы. 〈Аристофан〉 схватывал с народной площади лица и происшествия и, не дав охолодеть, пародировал их на театре. 〈...〉 Живое соучастие к происходящему на площади и на сцене сливало зрителей с действующими лицами в одно целое.

Мы не афиняне: жизнь наша проходит не на площадях, а в семействах; умы наши заняты почти всегда собственными своими или соседей наших делами <...> успех комедии, которую заставили нас считать только забавою праздности, не в силах овладеть всем нашим вниманием. Мы привыкли видеть на театре частные и любовные приключения, общие людские характеры и странности, которые встречаем в нашем общежитии. Чтобы удвоить соучастие к успеху Аристофановой комедии, я принужден был выдумать или списать с Аспазии лицо Алкинои, воспламенить ее страстью <...> и по нашему обычаю заставить Любовь спасать Гения. <...> Наконец, чтобы сделать, по принятым нынче правилам, завязку и развязку, я воспользовался <...> признаюсь, итальянскою Голдониевою комедиею. Мольер, честь нового театра, говорил: «Все, что я вижу или нахожу, мое»; и я, следуя его словам и примеру, силился всеми находками моими сблизить новейшую комедию со старой <...>» *[56].

Таким компромиссом между требованиями и привычками зрителей и конкретным материалом изучения и была комедия Шаховского «Аристофан». Кюхельбекер по свойствам своей литературной деятельности на компромисс не был граждански способен. Вместе с тем, оторваться от крепкой фабульной интриги, с которой было связано наличие «любовной» фабулы, он не имел литературной смелости.

Это удалось Пушкину в «Борисе Годунове», где личная фабула нивелирована фрагментарно-эпическим монтированием эпизодов.

11

С комбинированностью, смешанностью жанра был связан и вопрос о метре трагедии. Кюхельбекер, одним из первых, отказался от александрийского стиха и избрал белый пятистопный ямб «по образцу немецкой и английской драмы», а может быть, и не без непосредственного влияния греческой (иногда в стихе его сказывается влияние скандировки). Метр этот в местах, требовавших декламации старого типа, легко заменялся александрийскими или перекрестно рифмующими стихами.

В 1825 г. писали в «Сыне отечества» по поводу аналогичных опытов Жандра: «Пусть французы, за недостатком лучшего, пишут свои трагедии александрийскими стихами: мы можем присвоить себе прекрасный размер греков и немцев, т. е. пятистопные ямбы без рифм, в которых слышно стихотворное, благороднейшее против прозы течение, в которых несносная *рифма не разрушает очарования в простом разговоре*, и только в порывах

* Аристофан, или представление комедии «Всадники». Историческая комедия в древнем роде и в разномерных стихах греческого стопосложения, в трех действиях, с прологом, интермедиями, пением и хорами. Соч. кн. А. А. Шаховского. М., 1828, стр. VI—IX.

страсти, во вдохновенных изречениях героев, как бы невзначай ложится под стих» *[57].

Смена александрийского стиха белым ямбом совпала по времени с вопросом о стихе комедии, и приведенное выше суждение о пятистопном ямбе совпало с защитой грибоедовского стиха: «У нас еще, как видно, не все понимают свободу слога поэтического: и в комедиях требуют размеренных стихов, *шестистопных сентенций*, гладких фраз. Господин Грибоедов именно тем в отношении к слогу и заслуживает внимание и хвалу, что умел переложить в непринужденные рифмы язык разговорный» **.

Место сентенциозного характера диалога в «любовной драме» стал занимать диалог, основанный на другом — на том, что Пушкин называл «изображением характеров» и «развитием происшествий» [58].

Эта семантическая функция смены метров в драме не подлежит сомнению. Любопытно, как объясняет Шаховской ввод в свою историческую комедию разных метров: «Автор, не могши, как в комедиях, представляющих наш век, обозначить одеждою свойство греческих карикатур, старался приноровить размер стихов к их характерам и состояниям: льстец говорит напевистым хореем; судья — выбивающим слова дактилем; трагик важничает амфибрахием; а Иппербол *** протягивает речь свою анапестом, и холодного Антимаха заставил почти всегда умничать александрийским стихом».

12

Центр тяжести перенесен во второй редакции на политический стержень драмы. Говоря пушкинским языком, не изображение характеров важно для Кюхельбекера, а развитие происшествия. Главное место уделено не тирану, а героям, борющимся против него, и их сложным внутренним отношениям. И тогда как в первой редакции убийство Тимофана есть личный героический акт, во второй редакции большое место уделено колебаниям войска, которое поднимают на тирана заговорщики.

Не удивительно, что в экземпляре второй редакции, побывавшем в следственной комиссии по делу о декабристах, многие стихи подчеркнуты (возможно, именно тогда). Трагедия Кюхельбекера — трагедия революционная по своему «гражданскому составу». Многое в ней подготовляло революцию литературную, произведенную в «Борисе Годунове». А именно: 1) так же как в «Борисе Годунове», конкретное изучение материала, конкретная работа над ним привели Кюхельбекера в «Аргивянах», а Пушкина

* «Сын отечества», 1825, № 5, стр. 66.

** Там же, стр. 64.

*** В котором Шаховской пародирует торжественный стиль. Цит. соч., стр. 33.

в «Борисе Годунове» к комбинированному, смешанному жанру; 2) выбор материала — исторически-хроникального — привел их к вопросу о «массовом действии»; 3) этот исторический материал соотносился с их временем, был «вызван»; причем античный материал был не менее актуален в условиях того времени, чем материал древнерусской истории; 4) и того и другого новая трактовка драматического действия и речи привела к аналогичному метру, причем «прозаическая» окраска пятистопного ямба подчеркивается у Пушкина соседством с прозаическими сценами, а высокая трактовка его у Кюхельбекера — соседством с хоровыми партиями.

Вот в этой-то «высоте», в этом напряженном «идеальном строе» драматического действия и была причина неудачи Кюхельбекера. Воскреситель старых высоких жанров в лирике, потерпевший там неудачи, был обречен на неудачу и здесь. Давлению материала, приведшему его к смешанному жанру, он противопоставил хоры как «воскрешение» древних. Он был в своей неудаче не одинок. Такими же неудачами были лирика и трагедия Грибоедова [59]. О роли Грибоедова в замысле «Аргивян» я говорил выше.

Литературные неудачи — явление длительное.

Кюхельбекер был осмеян очень основательно. Преувеличивать его значение, разумеется, не следует. Но его неудачи были небезразличны для литературы 20-х годов.

✽

БЛОК

1

«Литературные» выступления Блока в подлинном смысле слова никем не зачитываются в облик Блока. Едва ли кто-нибудь, думая о нем сейчас, вспомнит его статьи.

Здесь органическая черта. Тогда как у Андрея Белого проза близка к стиху и даже крики его «Дневника» [1] литературны и певучи, у Блока резко раздельны стихи и проза: есть Блок-поэт и Блок — прозаик, публицист, даже историк, филолог.

Итак, печалятся о поэте. Но печаль слишком простодушна, настоящая личная, она затронула даже людей мало причастных к литературе. Правдивее другой ответ, в глубине души решенный для всех: *о человеке* печалятся.

И однако же, кто знал этого человека? В Петрограде, где жил поэт, тотчас после его смерти появились статьи-воспоминания, в газете, посвященной вопросам искусства [2].

Характерно, что не некрологи, а *воспоминания,* настолько Блок — явление *сомкнутое* и готовое войти в ряд истории русской поэзии. Но характерны и самые воспоминания: петроградские литераторы и художники вспоминают о случайных, мимолетных встречах, о скудных словах, оброненных поэтом, о разговорах по поводу каких-то яблок, каких-то иллюстраций; так вспоминают о деятелях давно прошедших эпох, о Достоевском или Некрасове.

Блока мало кто знал. Как человек он остался загадкой для широкого литературного Петрограда, не говоря уже о всей России.

Но во всей России *знают* Блока как человека, твердо верят определенности его образа, и если случится кому увидеть хоть раз его портрет, то уже чувствуют, что знают его досконально.

Откуда это знание?

2

Здесь, может быть, ключ к поэзии Блока; и если сейчас нельзя ответить на этот вопрос, то можно, по крайней мере, поставить его с достаточной полнотой.

Блок — самая большая лирическая тема Блока. Это тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас.

Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ [3].

В образ этот персонифицируют все искусство Блока; когда

говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо* — и все полюбили *лицо*, а не *искусство*.

Этому лирическому образу было тесно в пределах символического канона. Символ, развоплощая слово Блока, гнал его к сложным словесно-музыкальным построениям «Снежной маски», с другой стороны, слово его не выдержало эмоциональной тяжести и предалось на волю песенного начала (причем мелодическим материалом послужил ему и старинный романс — «О доблестях, о подвигах, о славе...», и цыганский романс, и фабричная — «Гармоника, гармоника!..»), а этот лирический образ стремился втесниться в замкнутый предел стихотворных новелл. Новеллы эти в ряду других стихотворных новелл Блока выделились в особый ряд; они то собраны в циклы, то рассыпаны: Офелия и Гамлет, Царевна и Рыцарь, Рыцарь и Дама, Кармен, Князь и Девушка, Мать и Сын.

Здесь и возник любимый всеми образ Блока, даже внешний:

Розовая девушка встала на пороге
И сказала мне, что я красив и высок [4].

Влюбленность расцвела в кудрях
И в ранней грусти глаз [5].

На этом образе лежит колеблющийся свет. Блок усложнил его темой *второго*, *двойника* *. Сначала этот *второй* является отдельно, самостоятельно (Паяц), только контрастируя с первым, но затем в ряде стихотворений появляется двойником:

И жалкие крылья мои,
Крылья вороньего пугала...

В «Ночной фиалке» тема двойника сведена к любимому романтиками смутному воспоминанию о предсуществовании:

Был я *нищий бродяга*.
Посетитель ночных ресторанов,
А в избе собрались короли;
Но запомнилось ясно,
Что когда-то я был в их кругу
И устами касался их чаши
Где-то в скалах, на фьордах,
Где уж нет ни морей, ни земли,
Только в сумерках снежных
Чуть блестят золотые венцы
Скандинавских владык.

И, оживляя мотив Мюссе и Полонского, Блок еще раз провел его перед нами в «Седом утре» — «стареющий юноша», который «улыбнулся нахально» [6].

* Тема двойника сначала развита у Блока вне зависимости от того или иного сдвига образов, как лирический сюжет.

Эмоциональная сила образа именно в этом колеблющемся двойном свете: и рыцарь, несущий *на острие копья весну*, и одновременно *нечистый и продажный*, *с кругами синими у глаз* — всё сливается в предметно-неуловимый и вместе эмоционально законченный образ (*сумрак улиц городских*) [7].

Еще несколько лирических образов того же порядка создал Блок («Незнакомка»), но от них отвлекли этот двойной, в него *оличили* поэзию Блока.

А между тем есть (или кажется, что есть) еще один образ.

Как тяжело ходить среди людей
И *притворяться непогибшим*,
И об игре трагической страстей
Повествовать еще нежившим.

Забавно жить! забавно знать,
Что все пройдет, что все не ново!
Что *мертвому дано рождать*
Бушующее жизнью слово [8].

Об этом холодном образе не думают, он скрыт за рыцарем, матросом, бродягой. Может быть, его увидел Блок в Гоголе:

«Едва ли встреча с Гоголем могла быть милой, приятельской встречей: в нем можно было легко почувствовать старого врага; душа его гляделась в другую душу мутными очами старого мира; отшатнуться от него было легко» [9].

Может быть, не случайно стихотворение, строфу из которого я привел,— напечатано рядом с другим:

Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий все по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка [10].

В чем заключается, на чем основан этот закон персонифицирования, оличения искусства Блока?

Уже беглый взгляд на перечисленные лирические сюжеты Блока нас убеждает: перед нами давно знакомые, традиционные образы; некоторые же из них (Гамлет, Кармен) — стерты до степени штампов. Такие же штампы и Арлекин, и Коломбина, и Пьеро, и Командор — любимые персонажи лирических новелл Блока. Иногда кажется, что Блок нарочно выбирает такие эпиграфы, как «из «Кина» [11], или: «Молчите, проклятые струны!» [12]

Образы его России столь же традиционны; то пушкинские:

Когда звенит тоской острожной
Глухая песня ямщика!.. [13]

то некрасовские:

Ты стоишь под метелицей дикой,
Роковая, родная страна [14].

Он иногда заимствует лирический сюжет у Толстого («Уж вечер светлый полосою...»). Он не избегает и цитат:

В час равнодушного свиданья
Мы вспомним грустное прости...

(К. М. С. «Луна проснулась. Город шумный...». Цитата из Полонского).

И молча жду,— тоскуя и любя.

(«Предчувствую Тебя. Года проходят мимо — ...». Слова Вл. Соловьева).

Затем, что Солнцу нет возврата.

(«Сны безотчетны, ярки краски...». Слова Купавы в «Снегурочке» Островского).

И, вспоминая, сохранили
Те баснословные года...

(«Прошли года, но ты — все та же...». Слова Тютчева).

Теперь проходит предо мною
Твоя развенчанная тень...

(«Своими горькими слезами...». Слова Пушкина).

И, словно облаком суровым,
Грядущий день заволокла.

(«Опять над полем Куликовым...». Цитата из Вл. Соловьева). И здесь характерен не только самый факт, а и то, что Блок графически *выделяет* цитаты, *ссылается* на авторов.

Тема и образ важны для Блока не сами по себе, они важны только с точки зрения их эмоциональности, как в ремесле актера:

Тащитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от *истины ходячей*
Всем стало *больно и светло*! [15]

Он предпочитает традиционные, даже стертые образы («ходячие истины») [15а], так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности.

Поэтому в ряду символов Блок не избегает чисто аллегорических образов, символов давно застывших, метафор уже языковых:

Прохладной влагой синей ночи
Костер волненья залила...

‹...› по бледным *заревам искусства*
Узнали *жизни* гибельной *пожар*!

Мой сирый дух — *твой верный пес*
У ног твоих грохочет цепью...

Над кадилом мечтаний... [16]

Блок не избегает давно стертой аллегорической оды («Ночь»):

В длинном черном одеяньи,
В сонме черных колесниц,
В бледно-фосфорном сияньи —
Ночь плывет путем цариц.

Он не боится такого общего, банального места в образе, как:

Тень Данта с *профилем орлиным*
О Новой Жизни мне поет [17].

Потому что в общем строе его искусства эти образы призваны играть известную роль в эмоциональной композиции, не выдвигаясь сами по себе.

Поэтому новые образы (которых тоже много у Блока) — новые также по эмоциональному признаку:

И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашуршали тревожно шелка.

Подурнела, пошла, обернулась,
Воротилась, что-то ждала,
Проклинала, спиной повернулась
И, должно быть, навеки ушла... [18]

Здесь перед нами совершенно новые слитные образы, с точки зрения предметной не существующие (ибо рядом, единовременно названы действия разновременных планов, глаголы разных видов: *подурнела, пошла, проклинала; вздохнули духи, задремали ресницы*).

Поэтому музыкальная форма, которая является первообразом лирики Блока,— романс, самая примитивная и эмоциональная *. Блок подчеркивает эпиграфами родство с цыганским романсом («Не уходи, побудь со мною»; «Утро туманное, утро седое...») [20],— но эти эпиграфы являются вместе с тем заданным мелодическим строем; «Дым от костра струею сизой...» невозможно читать, не подчиняясь этому мелодическому заданию; так же исключительно романсно, мелодически должны мы читать стилизацию Апухтина «Была ты всех ярче, верней и прелестней...».

Не случайно стихи Блока полны обращений — «ты», от которых тянутся прямые нити к читателю и слушателю,— прием, канонический для романса.

Но не только в этих крайних разновидностях эмоционального искусства встречаются у Блока черты эмоциональной интонации

* Мысль о том, что поэзия Блока является канонизацией цыганского романса, развивает Виктор Шкловский («Блок и Розанов») [19].

и мелодики. Так, он охотно вводит эмфатическую интонацию практической речи в высокую лирическую тему:

Я, *наконец*, смертельно болен,
Дышу иным, иным томлюсь,
Закатом солнечным доволен
И вечной ночи не боюсь... [21]

Здесь вводное «наконец», привнесенное из строя обыденной речи, влияет на всю интонационную окраску строфы, уподобляет ее отрывку взволнованного разговора.

И подобно тому как в наиболее эмоциональном из родов театрального искусства — мелодраме получает совершенно особое значение *конец* пьесы, ее разрешение, так и у Блока совершенно особую роль играет *конец* стихотворения.

В ранних его вещах конец повторяет начало, смыкается с ним — эмоция колеблется: дан эмоциональный ключ, эмоция нарастает — и на высшей точке напряжения вновь падает к началу; таким образом целое замыкается началом и как бы продолжается после конца вдаль.

Но для позднейшего Блока характерно завершение на самой высокой точке, к которой как бы стремилось все стихотворение. Так, стихотворение «Уже померкла ясность взора...» кончается:

Когда в гаданьи, еле зримый,
Встал предо мной, как редкий дым,
Тот призрак, тот непобедимый...
И арфы спели: улетим.

Здесь высшее напряжение не только в последней *строфе*, но и высшая его степень — в последней *строке*, даже в последнем *слове*.

Еще виднее это на крупных произведениях. В «Незнакомке» («По вечерам над ресторанами...») тема ресторана, проведенная в синкопических пэонах [22]:

Заламывая котелки

———

Испытанные остряки,

сменяется стремительно ямбической темой Незнакомки:

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),

все возрастающей к концу вследствие монотонности сочетания предложений.

Так же и в «Двенадцати» последняя строфа высоким лирическим строем замыкает частушечные, намеренно площадные формы. В ней не только высший пункт стихотворения — в ней весь эмоциональный план его, и, таким образом, самое произведение является как бы вариациями, колебаниями, уклонениями от темы конца.

Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу за нею*.

✽

ЗАПИСКИ О ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1

Мои записки о Западе будут очень похожи на письма слепого к слепому о цветах — синем, желтом, красном. Очень любопытно, но неопределенно; если же иногда и определенно, то ни в коем случае нельзя поручиться, что верно. Но так как для слепого нет большего удовольствия, как писать о цветах, то я и пишу о Западе.

Второе затруднение: как писать. Вопрос о стиле — немаловажный вопрос. И славянофилы, и западники, и Герцен, и... «Аполлон», и мы сами — стали ведь крайне несовременны [1]. Время идет так быстро, что самым современным литератором может оказаться, пожалуй, Карамзин.

Помните его Европу: «Мне казалось, что слезы мои льются от живой любви к Самой Любви и что мне должно смыть некоторые черные пятна в книге жизни моей». И еще: «Какие места! Какие места! Отъехав от Базеля версты две, я выскочил из кареты, упал на цветущий берег зеленого Реина и готов был в восторге целовать землю» [2].

А все-таки ведь и Карамзин устарел. Если мы, пожалуй, и заплачем и даже захотим смыть некоторые черные пятна в книге жизни своей, то скакать из кареты ведь не станем, и решительно уже подождем целовать землю. Единственный действительно современный автор о Западе это — увы, неизвестный наш современник, автор «Журнала путешествия по Германии, Голландии и Италии в 1697—99 гг.».

«В Амстердаме видел в доме собраны золотые и серебряные и всякие руды; и как родятся алмазы, изумруд и корольки, и всякие каменья; золото течет из земли от великого жару, и всякие морские вещи видел.

Младенца видел женского пола, полутора года, мохната всего сплошь и толста гораздо, лице поперек полторы четверти ‹...› Видел у доктора анатомию: кости, жилы, мозг человеческий, телеса младенческие и как зачнется во чреве и родится. ‹...› Видел стекло зажигательное, в малую четверть часа растопит ефимок. ‹...› Видел птицу превеликую, без крыл и перья нет, будто щетина. ‹...› Видел ворона, тремя языками говорит. ‹...› Видел морского зайца, у которого затылочная кость полторы сажени. Видел рыбу морскую и с крыльями, может везде летать» [3].

Прошу извинения за длинную выписку, а у нашего современника-путешественника за новую орфографию (он пишет еще «летать» через ять), но это — стиль, которым мне подобает писать о западной литературе, я его долго искал, еле нашел и рад, что нашел. Я буду писать обо всем этом. Я буду писать о немецком экспрессионизме, французском дадаизме, итальянском футуризме; кроме того: о немецком футуризме, о французском унанимизме, об итальянском неоклассицизме; кроме того: о европейском катаклизме и обязательно: о русском искусстве за границей.

С приложением краткой тирады об амбассадерах и амбассадриссах.

2

Начну по порядку. Европейский катаклизм.

Таковой имеется, но в невыясненных размерах. Года три уже писали о нем; появился немецкий Чаадаев, сразу в нескольких видах. Первый вид — Освальд Шпенглер, о котором даже лекцию в «Доме литераторов» читали, что Европа гибнет.

Шпенглер написал «Гибель Запада» в 1917 г.[4]

Книга страшная, и немецкие профессора тщетно пытаются ее вдвинуть на полку «философии истории» — она не умещается.

Шпенглер почувствовал, что ноги у культуры похолодели. «Умирая, культура превращается в цивилизацию». И в таком виде может она вздыматься еще столетия, как стоит много лет засохший лес. Живущие в этом лесу могут еще столетия думать, что культура жива. И вот мы тоже думаем, что деревья живы, а они стоят только по инерции.

Появилось больших, маленьких и средних Шпенглеров достаточное количество. Казимир Эдшмид, один из вождей экспрессионистов, тогда же писал: «У нас еще нет традиции, нет еще прочной материнской почвы, из которой развивается органически идея. Во Франции — каждый революционер стоит на плечах предшественника. В Германии каждый восемнадцатилетний считает двадцатилетнего идиотом. Во Франции юноша почитает в старшем воспитателя. У нас он его игнорирует. Из средоточия народной души творит француз. Немец начинает каждый с другого места периферии. Многое еще у нас — дрожь воплощающегося народного разума. Поэтому у нас — дикие, разорванные, неоформленные произведения искусства. Другие народы имеют более прочную форму» (*Казимир Эдшмид*. Об экспрессионизме в литературе. Берлин, 1919 г.)[5].

Итак, в Германии еще нет прочной традиции. «Мы очень млады. Нам тысяч пять лишь лет».

Шпенглер написал свою книгу, «возвысясь над временным пунктом» нашей эпохи, нашей культуры. Мерило историческое

для него не сотни, а тысячи лет. С этих-то вершин он смотрит на современную Европу. Это и само по себе характерно. Бесприютная, черная человеческая мысль выброшена из орбит и, подобно беззаконной комете, блуждает. Другой немецкий мыслитель, гр. Герман Кайзерлинг, тоже почувствовал бродячее, неосознанное протеевское начало в себе, ужаснулся ему и тоже был вынесен за круг культуры, но не во времени, а в пространстве. В своем «Путевом дневнике философа» (1919) [6] Кайзерлинг описывает не столько путешествие по разным странам, сколько путешествие за самим собою с целью — поймать наконец это живое, ускользающее, страшное теперь европейское «я». В Китае, в Японии он нашел новое биение этого своего «я» и теперь в своей «Школе мудрости» в Дармштадте [7] проповедует обновление европейской культуры через приятие азиатской, все это сдабривая примитивной моралью. Переливание новой, свежей крови, которое должно помочь больному человеку.

У англичан дело гораздо проще. Уэллс спасает цивилизацию очень скоро, очень просто и очень дешево. В своей книге «Спасение цивилизации» он рекомендует образование мировых соединенных штатов и всеобщее воспитание в духе всемирного патриотизма [8]. Тогда, по слову Надсона, «не будет на свете ни слез, ни вражды».

Неужели в самом деле мы увидим, когда очнемся, только засохшие деревья? Неужели «кончился период», а вместе с ним мы все, да еще думаем, что где-то кто-то жив? — А я не знаю. Катаклизм имеется, но только в невыясненных размерах. Пишу я о цветах, а сам отчасти слеп, как и заявил, да и вы отчасти слепы. Так, может быть, и предоставим каждому видеть тот цвет, который они возжелают более всего [9].

3

Амбассадеры. Как бы то ни было, не время теперь, по-видимому, для литературы. Теперь большое стремление литературу смешать с добродетелью. От литератора не требуется, чтобы он писал хорошо, не требуется даже, чтобы он вообще писал; если пишет хорошо, иногда прощается. Лучше всего, если писатель когда-то писал, и даже хорошо писал, а теперь совсем не пишет или плохо пишет. Тогда он сразу может стать амбассадером от литературы... Такой-то представляет такую-то и такую-то литературу. Дорогой Уэллс пишет дорогому Гауптману, дорогой Гауптман пишет дорогому Роллану и всем им вместе пишет дорогой Горький. Этот обычай развился во время войны, но теперь необычайно расцвел. И венец всего дела — Сара Бернар, амбассадрисса де леттр при иностранцах. Такожде Поль Фор отправлен к американцам яко амбассадер де леттр.

Имеется еще один амбассадер, всемирный,— Рабиндранат Тагор. Он уже мало пишет, но зато теперь разъезжает. Объехав

Германию, Австрию, читает лекции (тоже, конечно, о спасении мира). О нем все пишут. Самое имя *Рабиндранат Тагор* ласкает европейский слух. В еженедельниках картинки: Тагор в индусском костюме, Тагор читает лекцию, дорогой Тагор говорит с дорогим Гауптманом:

ТАГОР, ТАГОР, ТАГОР, ТАГОР!

4

И все-таки деревья не высохли. Может быть, только подсохли. (Пишет опять-таки слепой.) Если это и цивилизация на место культуры, то в цивилизации течет еще старая кровь. Эйнштейн переворачивает систему мироздания (за что его выгоняют из Берлина), Бергсон подводит итоги своей деятельности (почему подал в отставку в Сорбонне). Никогда в области точных наук не работали с такой нервной энергией (надо торопиться), никогда философская мысль не металась так во все стороны, ища исхода. И Франция (в особенности), а за нею и другие страны никогда так усиленно не работали в области истории литературы (найден целый роман Стендаля [10], неизданное произведение Декарта). Либо накануне величайшей засухи испытает еще раз расцвет индоевропейская культура — либо это назавтра после тяжелого сна она проснулась, а умирать и не думает [11].

Aut — aut, в одном из этих двух союзов — жизнь или смерть, а я не знаю. Потому что ведь ни младенца женского пола мохнатого сплошь не видал, ни зажигательного стекла, ни птицы превеликой, как мой счастливый современник. Не мог я этого видеть: в Амстердаме не был.

О прочих предметах — впредь.

5

Экспрессионизм. Через 3 года в России все спорили бы об экспрессионизме, как 100 лет назад спорили о романтизме *, если бы не одно существенное обстоятельство: без всяких видимых причин течение расплылось, раздробилось на несколько течений и как *Экспрессионизм* отошло.

Некролог его написал недавно не кто иной, как сам Казимир Эдшмид; в «Двуглавой нимфе» [13] он заявил, что экспрессионизм изжит и что пора идти дальше (куда?). Казимир Эдшмид на $^3/_4$ выдумал *экспрессионистов*, и на его слова мы можем положиться.

* И тогда, несомненно, возникло бы недоразумение с нашими московскими экспрессионистами [12]; они бы заявили, что они-то и суть настоящие экспрессионисты, а что в Германии экспрессионисты — так себе, сами по себе.

Таким образом, остается и нам писать некролог экспрессионизма.

Он родился перед войной в Германии в 1914 году [14], причем с родителями и дедами дело обстояло несколько неблагополучно: оказалось слишком много родственников. Во всяком случае в рождении его замешаны «славянские влияния»: Толстой, Гоголь, Достоевский [15] и В. В. Кандинский. Любопытно взглянуть на список прародителей ныне покойного (умершего почкованием) течения:

1) Мифы, 2) Саги, 3) «Эдды», 4) Гамсун, 5) Баалшем, 6) Гельдерлин, 7) Новалис, 8) Данте, 9) де Костер, 10) Гоголь, 11) Флобер, 12) Ван-Гог, 13) Ахим фон Арним, 14) Ницше, 15) Ангел Силезий, 16) Толстой, 17) Достоевский, 18) Шопенгауэр (по Эдшмиду и Гюбнеру). Список хорош, и родня почтенная, но не слишком ли много? (отчасти походит на библиотечный каталог), и родня слишком почтенная, тяжелая, имена давят, все «старшие ветви», очень толстые и суковатые.

Удивляться этому не следует, потому что во главу угла новое течение поставило не «формальные искания», а «новое чувство жизни». Чувству же жизни и подобает быть немного расплывчатым, и оно сказывается одновременно и в поэзии, и в живописи, и в архитектуре, и в театре — и поэтому в экспрессионисты попали и Фриц фон Унру, и Рене Шикеле, и Кандинский [16], и даже Карл Гауптман.

Словом, дело обстояло как у всякого уважающего себя романтизма. Но горе литературных (и всяких) революций в том и заключается, что слишком много заглядывают в книжку, ищут предтеч, составляют каталоги и что не хватает духу быть самими собою.

Казалось бы, «новое чувство жизни» не должно ни с чем и ни с кем считаться, а на деле вышло другое: попроповедуют, потворят, а потом отбегут и смотрят в книжку; понадобилось совместить Достоевского (мода) с... Гамсуном (противники импрессионизма), с... «Эддами» (обеими: старшей и младшей) и с... де Костером (почему?). В результате получилось, что сами экспрессионисты перестали понимать, кто они такие, и объявили себя упраздненными.

Началось же дело интересно и живо.

Насчет «нового чувства жизни» я распространяться не стану (их личное дело; притом же плагиат из Фр. Шлегеля). Но в борьбе с импрессионизмом и футуризмом они показали себя хорошими критиками и сказали правду.

В этой отрицательной правде главное дело экспрессионизма. Самого же его, как теперь доказано и признано самими экспрессионистами, не существует и, может быть, не существовало как единого литературного течения.

(Какой жестокий пример для московских экспрессионистов!)

6

Импрессионизм отучил видеть *целые вещи* (говорят экспрессионисты, я слушаю и записываю). Он раздробил мир на миллионы кусков и кусочков, блестящих пятнышек, вертких словечек.

«Пытаясь дать Космос, он давал лепет; пытаясь дать природу, он давал отрывки; желая дать жизнь, он давал секунду; желая дать смерть, давал вздрагиванье, погасание, а не бесконечное, никогда не кончающееся бытие, заключающееся в конце» (Эдшмид) [17].

«Импрессионизм, который никогда не был целен, давал только кусковые вещи, драматический, лирический, сентиментальный жест, *один* жест, *одно* чувство и, формируя эти маленькие отрывочки, должен был противостать и противостал *космосу* как *мозаика*. Чтобы вдохнуть новую жизнь в вещи, он разложил мир на бесчисленные части» (он же). Импрессионизм расчленил вещи, сформировал части в маленькие формы (*импрессионизм — искусство маленького*), которые растекались у него в пальцах. Мир весь стал маленьким и вытек сквозь пальцы. Импрессионизм не вынес ударов молотом по нервам — нервное искусство маленького распылилось и — породило футуризм.

На футуристов и кубистов экспрессионисты смотрят как на завершение импрессионизма. Явно идя от них, они относятся к ним враждебно, потому что им, носителям «нового чувства жизни», «формальные искания» футуризма кажутся суетными (Гюбнер).

Кубизм — в пространстве, футуризм — в движении, оторвались от «наглядности» импрессионистов. Они стали творить из самых элементов, из абстракций, они хотели организовать пространство само по себе, звук как таковой. Картина импрессиониста предполагала двойственность: зрителя и картину; оба никогда не сливались вместе; слияние происходило только в миг восприятия. Футуристы перенесли в произведение зрителя (или слушателя): зритель (или слушатель) даны в самой организации материала; воспринимающий принял непосредственное участие в самом возникновении произведения, переместился с художником па самую картину. Человек стал живым в самой организации абстрактных величин [18].

Экспрессионисты и признают за футуризмом два достоинства: 1) *человек* снова стал центром всего, 2) футуристы изгнали кокетерию, внесенную «мигами» и «мижками» у импрессионистов.

Грех же их в том, что они ко всему этому относились как к «форме», а «нового чувства жизни» не захотели испытать.

7

Когда хочешь понять, чего *хотят* экспрессионисты, получается такое впечатление: они *не хотят* импрессионизма и *не хотят* футуризма. Поэтика же их самих, как они надеялись, выработалась бы со временем, а теперь и на это надеяться не приходится.

Все-таки кое-что интересное в этом смысле мы найдем у Эдшмида. Мир объявлен видением художника (что-то знакомо очень). Больше нет цепей фактов (положительно знакомо): фабрик, домов, болезней, проституток, криков, голода.

Есть только видение.

Художник видит человека в проститутке (ново?); божественное в фабрике. Отдельное явление вдвинуто в раму целого.

Каждый человек более не индивид, привязанный к долгу морали, обществу, семье. Он становится *человеком.*

Не «blonde Bestie» [1*], не обезбоженный примитив, а простой, прямой человек. Человек как сущность, *вне изменчивой психологии, вне «переживаний», вне быта.* (Человек — примитив, я подсказываю.)

Поэтому всё «Nebensächliche» [2*] отпадает — никаких entremets, никаких hors d'ouvr'ов [3*], никаких отступлений, ничего эссеистского. Декорация и быт отменяются. В произведении соблюдается одна суровая основная линия.

Искусство становится упрощенным и укороченным.

«Описание» изгоняется из поэзии и прозы. Слово становится коротким. Предложение становится коротким — изгоняются словечки и слова, заполняющие его, распространяющие. Ритм, мелодия лишаются украшений, сосредоточиваются, сжимаются. Эпитет стремительно сливается с определяемым. (В живописи поэтому объявлен принцип *плаката.*)

Здесь много живого.

Но экспрессионисты шли дальше. Они сговорчивы относительно «формы» — главное, чтобы сохранить «новое чувство жизни» и так приблизиться к богу.

Схватить корни вещей, выйти из слова, сделать так, чтобы искусство было сверхнациональным, требованием духа, вопросом души. Примитив обратился в символ, сжатая форма расплылась. Если вспомнить при этом разнообразную родню экспрессионизма, станет ясно, что экспрессионизм должен был запутаться. Желая приблизиться к богу, легко было приблизиться... к Зола.

1* Белокурая бестия (*нем.*).
2* Второстепенное (*нем.*).
3* Посредствующие звенья, вводные эпизоды (*франц.*).

8

Нехорошими ауспициями для нового течения было то, что его вожди обременены фельетонно-философскими притязаниями, нехорошо тоже было и слишком интеллигентное смирение, с которым Эдшмид закончил программу («О поэтическом экспрессионизме»): «хороший импрессионист — большой художник и ближе к вечности, чем посредственный экспрессионист, сколько бы он ни стремился к бессмертию» [19].

И еще: «может быть, перед судом нынешнего дня бесстыдная, гигантская, открытая нагота Зола окажется лучшей, чем наше великое стремление к Богу. Это тоже будет судьбой».

Золотые слова, но ведь совершенно ясно, что хороший импрессионист лучше не только плохого экспрессиониста, но и плохого импрессиониста (и любого плохого «иста») и что не в этом дело. Указание же на Зола показывает, как опасно иметь большую родню. Даже обе «Эдды» не уберегли.

А хуже всего смирение: живое течение смирением не начинает (да и не кончает).

9

Экспрессионизм расплылся. Не смог удержать вместе и примитив, и символ, и Зола, и Баалшема, и новую форму, и фельетонного бога. Но было в нем и живое:

ЗНАК ПРИМИТИВА СТОИТ НАД ЕВРОПЕЙСКИМ ИСКУССТВОМ [20]. «Линия красивой традиции прервана».

Я постараюсь показать в следующем «Углу», как влекутся к нему и французские унанимисты, и те два ответа, которые дают в искусстве

футуристы

и

ДАДА [21].

✽

«СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ». АЛЬМАНАХ I

Внимание, которым в последнее время окружено небольшое литературное общество «Серапионовых братьев», достаточно оправданно: это кружок *прозаиков*. (В состав его входят и поэты, но поэты, ориентирующиеся на прозу; таков сборник «Орда» Николая Тихонова.) Проза должна занять вскоре место, которое еще недавно принадлежало исключительно поэзии. Еще лет пять назад кружок молодых прозаиков был бы вовсе не замечен, года три назад казался бы странным. Во время подъема поэзии проза шла за нею; из литературных традиций преобладали Гоголь, возникший на основе спада поэтической волны 20—30-х годов, Лесков, сблизивший прозаическое слово с поэтическим (все — с необычайным обострением звуковой стороны прозы, у Андрея Белого, Ремизова) [1]. Общение с поэзией обогащает прозу и разлагает ее; притом оно может длиться только до известной поры, когда сказывается основное различие прозаической и поэтической стихий: футуристы, несмотря на интересные опыты Хлебникова и др., прозы уже не дали. Спад поэтической волны ознаменовался сначала тем, что поэзия стала ориентироваться на прозу; песенная лирика символистов ослабевает, появляются эпигоны (Игорь Северянин), *говорной* стих Ахматовой (синтаксис интимной беседы), *криковой*, ораторский стих Маяковского (где своеобразие стиха, в особенности членение на ритмические периоды, а также рифмы возникают из расчета на крик) [2].

Поэтическое слово, ударившись в тупик имажинистов и заумного языка, замирает. Оно осуждено временно на жизнь скупую и потаенную. Перед прозой стоит трудная задача: использовать смещение прозаического слова, которое возникло из общения с поэтическим,— и вернуть ему вместе с тем самостоятельность, снова отмежевав его от поэзии [3]. И здесь — одна из первых задач — создание сюжетной прозы [4].

По-видимому, для того чтобы совершился этот трудный процесс, нужно сначала упростить задачу, многое забыть — обойти достижения поэтизированной прозы; нужно *почувствовать прозу*, ее осознать.

Альманах, выпущенный «Серапионовыми братьями»,— первый шаг, еще нетвердый, молодого общества. Здесь есть не совсем сделанные рассказы (причем сделанные не всегда лучше несделанных); есть обрывающиеся пути, но есть уже и живые ростки.

«Серапионцы» не спаяны, но это, может быть, нужно. Перед одними стоит задача литературного преображения нового быта (хотя бы и старыми средствами), у других больше сказываются поиски новой формы.

К числу первых принадлежит рассказ Мих. Зощенко, открывающий альманах,— «Виктория Казимировна». Военный (дореволюционный) быт выступает в преломлении традиционного лесковского сказа, которым автор в значительной мере владеет. Есть у него попытка ввода диалектизмов (впрочем, непоследовательно проведенная). За пределы сказа выходят внезапные диссонирующие перемены стиля: «И вот придумал я такую хитрость, потому что вижу: *красота ее погибает втуне»* (стр. 10). «И *незримой силой взошел он в дом* 〈...〉» (стр. 11). Относительно сказа одно замечание: язык литературы развивается в значительной мере самостоятельно по отношению к практическому языку (практический язык не знает, напр., *возвратов к старому*, которые очень существенны в развитии литературного языка). Но один из важнейших источников литературного языка — все же язык практический, в особенности в *сказе*, где ввод его мотивирован.

Мих. Зощенко говорит о войне пародическим «мещанским» сказом Лескова, успевшим уже сделаться ходячим (им превосходно владеют Бунин, Бор. Зайцев и др.) [5], тогда как здесь были широкие возможности использования солдатского арго. Пути сказа не открывают, по-видимому, перспектив; оживление его не столько в диалектизмах (что использовано), сколько в новых языковых образованиях [6].

В небольшом рассказе «В пустыне» Лев Лунц стилизует библейский мотив, ему удалось слить «библейскую» напряженность с некоторыми освежающими чертами, которые элиминируют действие из торжественного библейского ряда, снижают его и приближают к читателю. «На высокий помост всходил Моисей, бесноватый, говорящий с богом и не умеющий говорить на языке Израиля. И на высоком помосте билось его тело, изо рта била пена, и с пеной были звуки, непонятные, но страшные» (стр. 21). Рассказ писан компактно и сильно, но долго останавливаться и на библейском стиле и на библейских мотивах можно, по-видимому, только необычайно углубив или упростив их, иначе они вступают в связь не с Библией, а с уже достаточно определенной «библейской» манерой стилизаторов [7].

«Синий зверюшка» Всев. Иванова — рассказ уже достаточно опытного писателя. Сибирская речь звучит в устах героев убедительно, иногда только впадая в этнографичность. Действие основано на скрытом психологическом стержне. Герой, уходящий на «мученичество» в город, неминуемо должен возвратиться обратно в деревню — повторяющиеся «уходы» и «возвращения» создают эту необходимость, хотя внешне она ничем не оправдана.

Досадны некоторые натянутые или примелькавшиеся пейзажи, образы (по-видимому, горьковской традиции): «Горы гудят

за соснами, и песок пахнет смолой и солнцем» (стр. 30). «И мысли, как цыплята под наседку, густо набиваются в голову — хорошие и нужные» (стр. 35).

В рассказе Мих. Слонимского «Дикий» дано наслоение двух стилей, приуроченных к двум рядам героев: «библейский» высокий стиль (довольно условный) характеризует еврея-портного (и дан в его речах); революционный был написан в импрессионистской манере, причем здесь речи героев любопытны удачным оформлением советского арго: «Тоже советские служащие, в одном учреждении с ним служим и в партии — хи-хи — не состоим. Только они по хозяйственно-административному служат, а мы больше по жилищному, а по хозяйственно-административному наблюдаем, глазом наблюдаем, контролируем — хи-хи — насчет информации...» (стр. 51). Слишком литературен и напоминает горьковские концовки конец рассказа.

Мих. Слонимский из тех, кто стремится преобразить в литературе новый быт; но рассказ двоится на два неспаянных ряда, из которых один («Библия» и речи еврея) слишком условен.

В двух следующих рассказах (Ник. Никитин, «Дэзи» и Конст. Федин, «Песьи души») есть нечто общее: через призму зверя даны в деформированном виде обрывки человеческого мира.

Рассказ Никитина интересен. В первой (самой ценной) половине его автор сумел использовать приемы «кусковой» композиции: главки связаны между собою не внешней связью, не стилистически, а тем, что все они *примыкают* более или менее близко к сюжетному стержню; при этом в число главок включен и эпиграф, и «безномерная главка, совсем случайная» («Немножко о себе») [8]; главки даны в виде «протокола», отрывка из блокнота, «телефонного диалога», отрывка из газеты, письма, пародии на Петера Альтенберга etc.). Все эти отрывки организованы и графически (разные шрифты; графические копии «протокола» и «телеграмм»). Графика еще мало использована в русской литературе как выразительное средство (большие достижения в этом отношении дали Розанов, Белый и футуристы) [9], и даже робкая графика Никитина — приятное явление. Через все эти главки проходит история зверя. К сожалению, автор не ограничился одной задачей, а присоединил к десяти маленьким главкам «Эпопею «Небо»», где решает совершенно иную задачу — человек сквозь призму зверя. Получилось наслоение двух рассказов, по-разному организованных; после второй части странно читать (превосходную саму по себе) концовку — главку в стиле первых десяти: «Река Ганг протекает в Индии (Из учебника географии)».

«Звериные» рассказы у «Серапионовых братьев» знаменательны: авторское «я», сказ — проводит задачу *искажения* перспективы, снижения большого и увеличения малого (о чем говорил теоретик «братьев» Илья Груздев в своих статьях о маске в литературе [10]). «Звериные» же рассказы (где мир дается через призму зверя) разлагают простые единые вещи на массу сложных

признаков (и в этом отношении сходны с *загадкой,* где по некоторым названным *признакам* предмета мы заключаем о самом предмете).

Чаще, впрочем, в этих рассказах проводится другая задача — приближение зверя через перенесение в него человеческих эмоций; но и тут и там неминуемо сквозят через зверя обрывки человеческой жизни [11].

Рассказ Конст. Федина «Песьи души» как бы колеблется между этими двумя заданиями. Признаки «остранения» мира через зверя встречаются у него в начале рассказа: «Приходит женжина с ведром и мажет чем-то стену. Потом лепит на стену бумагу (бумаги валяется на дороге очень много, но женщина всегда приносит с собой). То, чем она мажет стену, очень хорошо пахнет, но на вкус неприятно» (стр. 83). Но тут же автор отказывается от этой задачи: «Чувствую, что начинаю говорить от собачьего имени. Между тем, мысли собачьи — человеку тайна. Только душа у собак ясная, и писать о ней можно» (стр 83),— и далее очеловечивает «собачий роман». Любовь, голод, смерть любовницы, отчаяние и одичание любовника — здесь дана человеческая психология в «песьих душах» и сближен «собачий роман» с человеческим. Вместе с тем в рассказ (как и у Никитина) вторгаются деформированные, преломленные зверем обрывки нового быта — революции, голода.

Стиль К. Федина иногда отзывается манерностью: «Сердце бьется сильно, не удержать в руке (хирурги знают это), а в уголке каком-нибудь, может совсем рядом с клокотом страшным, покойные лежат клеточки» (стр. 82). (Изысканный синтаксис, не подходящий к сюжетной и стилистической задаче автора.)

Интересный рассказ В. Каверина, как и рассказ Никитина, отображает *сюжетные* искания «Серапионовых братьев» и, может быть, больше других отвечает гофмановскому вкусу названия кружка. Фантастический сюжет осложнен у него временной перестановкой глав, остроумно обнаженной вмешательством авторского «я». Авторское «я» играет двойную роль в рассказе — полудемоническую в сюжетной схеме («я» как действующее лицо), ироническую в развертывании ее («я» как автор). К концу вмешательство автора дано в виде иронического «разрушения иллюзии»: завязка не разрешается, а пародически обрывается.

При перевесе сюжетных заданий стиль автора подчинен им и обычно исполняет роль сюжетного задержания. Это отзывается в комическом расширении фразы путем введения «точных» эпитетов и описаний и нарочито высокого штиля: «Профессор постоял с минуту, поглядел вслед убегавшему и, покачав головой, с непреложностью направился к месту своего назначения. Но беспутной судьбе было угодно во второй, а впоследствии и в третий раз нарушить его спокойствие» (стр. 97); исключительно задерживающую роль играет лекция профессора; иногда это отзывается искусственностью (реплика студента, стр. 96), а порою пародиче-

ский стиль автора слишком молод и переходит в Studentensprache (стр. 97 — вступление профессора в университет, пародические эпитеты), — но все это выкупается остроумием композиции.

Нельзя не отметить, что В. Каверин стоит несколько особняком, что, в то время как его товарищи связаны с теми или иными русскими традициями, в нем многое — от немецкой романтической прозы Гофмана и Брентано.

Но при различии всех направлений у «братьев» есть и общее: некоторое упрощение задач прозы, с тем чтобы увидеть ее, стремление «сделать вещь». Первый альманах «Серапионовых братьев» не дает еще ничего нового; это лишь отражение их общей работы; но работа делается, она нужна, и нужны книги «братьев», список которых, приложенный к альманаху, уже довольно плотен.



ГЕОРГИЙ МАСЛОВ

Имя Георгия Владимировича Маслова мало кому известно; оно и останется в тени, потому что Георгий Маслов умер в 1920 году на больничной койке, в Красноярске, не достигши и двадцати пяти лет. Умирал он тяжело, сыпным тифом, но перед смертью еще выправлял свою поэму «Аврора» [1].

Я помню Маслова по Пушкинскому семинарию Петербургского университета *. Здесь он сразу и безмерно полюбил Пушкина, и хотя занимался по преимуществу изучением пушкинского стиха, но, казалось, и жил только Пушкиным, и недалек был от чувственного обмана: увидеть на площади или у набережной его самого. Дельвиг и Баратынский тоже стали для него ощутимы до физического чувства их стихов. Маслов жил почти реально в Петербурге 20-х годов. Он был провинциалом, но вне Петербурга он немыслим, он настоящий петербургский поэт. Вскоре мы услышали его собственные, не всегда ровные, но уже строгие стихи. Стихи его стали появляться в печати (журнал «Богема», сборник «Арион», хрестоматия З. Гиппиус «88 стихотворений» и др.) [3].

* Его изучение Пушкина сказалось в ряде интересных докладов в Пушкинском семинарии. Один из них напечатан в издании Академии наук «Пушкин и его современники» [2].

В годы революции Маслов очутился в Сибири. В тяжелые дни походной жизни он, должно быть, утешал себя воспоминанием о житье Дениса Давыдова и славил

Солдатский отдых краткий,
Солдатскую любовь [4].

Возврат к Пушкину был в нем и органичен и сознателен. В одном послании он говорит:

⟨...⟩ я не верю нашей критике
И модных не терплю стихов,
Люблю старинные пиитики,
Где царство нимф и пастухов.

Этот возврат к стилю Пушкина, Баратынского, Дельвига заметною струею проявился тогда в литературе (Б. Садовской, Ю. Верховский) [5]. Он был плодотворен; стилизация была повторением или отблеском старого на новом фоне — пушкинский стих на фоне символистов приобретал новые, неведомые раньше, тона [6]. Словесная ясность пушкинского стиха-плана, стиха-программы на фоне насыщенного, обремененного нового стиха получала значение сложной простоты.

В последний год, однако, и у Маслова послышались другие звуки; уже после его смерти мы прочитали его последние опыты, в которых ломался прежний цельный и стройный стих, которые означали болезненное рождение нового [7].

Но предлежащая его поэма, написанная весной 1919 года, еще строга и сдержанна, как его более ранние стихи. Отчетливая (до линий историко-литературного реферата) композиция; традиционные, богатые архаическим весом эпитеты; сжатость поэтических формул и переходов; тонкая эротика, воскрешающая полухолодную эротику Баратынского,— черты эти довольно точно возобновляют красивую традицию.

Поэма Маслова не только литературна, она историко-литературна, и потому нуждается в комментарии.

Героиня характерна для холодного и страстного света 20—40-х годов. Аврора Карловна Шернваль — знаменитая красавица той поры *. Самое имя ее было благодарным материалом для поэтов. И она, и старшая ее сестра Эмилия Карловна Мусина-Пушкина воспеты неоднократно.

О сестре Авроры писал Лермонтов:

Графиня Эмилия —
Белее чем лилия.

Рядом с «белой лилией» казалась строгой смуглая «северная Аврора».

* Род. в 1813 г., умерла в 1902 г [8].

В 1824 году писал Авроре Баратынский, встретившийся с нею в Финляндии:

Выдь, дохни нам упоеньем,
Соименница зари;
Всех румяным появленьем
Оживи и озари!
Пылкий юноша не сводит
Взоров с милой и порой
Мыслит с тихою тоской:
«Для кого она выводит
Солнце счастья за собой?» [9]

Но Аврора не выводила за собой солнца счастья. Рок, который явно для всех тяготел над нею, заставил призадуматься суеверных. Первый ее жених умер. Аврора уехала к сестре Эмилии в Москву. Спустя несколько лет был назначен ее брак с полковником Мухановым *, но снова жених умер до свадьбы.

В 1836 году она вышла замуж за богача, мецената и чудака, графа П. Н. Демидова-Сан-Донато [11]. Через четыре года Аврора овдовела. Второй ее брак, с блестящим офицером Андреем Николаевичем Карамзиным, сыном писателя, обещал Авроре счастье, которого она до сих пор тщетно домогалась. Родные с обеих сторон долго противились браку, но «любовь восторжествовала над сопротивною силою», как писал кн. Вяземский. Аврора, однако, была недолго счастлива.

В 1854 году Андрей Карамзин был убит в Дунайской армии, сорока лет от роду. Смерть его многих потрясла. Стареющий Тютчев писал с ужасом: «Можно себе представить, что этот несчастный Андрей Карамзин должен был испытать ‹...› Вероятно, в эту решительную минуту, на незнакомой земле, среди отвратительной толпы, готовой его изрубить, в его памяти пронеслась, как молния, вся та жизнь, которую он терял: жена, сестры, вся эта жизнь, такая приятная, богатая, полная ласки» [12].

Тютчев назвал эту смерть «недостойной жестокостью» и в письмах оставил образ Авроры, спокойной, окаменевшей в виду мертвого мужа [13].

Поэма Маслова — опыт стихового портрета Авроры. Сам же Маслов погиб, тоже «на незнакомой земле», и жизнь, которую он терял, была точно так же богата.

Оживят ли его стихи эту старинную жизнь? Дадут ли они его собственный образ, образ поэта, любящего умершие формы? Ведь линия красивой традиции, которую оживляет Маслов,— сама умерла в наши дни.

Во всяком случае у стихов есть то преимущество перед людьми, что они оживают,— и не однажды.

* Друг Баратынского, Путяты и др.; его статья о мадам де Сталь вызвала известный ответ Пушкина [10].



«ЛИТЕРАТУРНАЯ МЫСЛЬ». АЛЬМАНАХ II

Слово «альманах», которое еще недавно было таким же определенным и выразительным, как «журнал»,— потеряло теперь свой смысл. Неорганичность «Литературной мысли» как альманаха очевидна. Она распадается на два отдела, ничего общего между собою не имеющих: беллетристический и научный — историко- и теоретико-литературный.

Главный интерес альманаха — не в беллетристике, откровенно слабой (за исключением свежего рассказа Леонова) [1] или случайно подобранной, а во втором отделе, представляющем собою нечто вроде органа «правых формалистов» и «антиформалистов», сходящихся в «пересмотре» формального метода [2]. Отдел открывается статьей А. А. Смирнова под ответственным заглавием «Пути и задачи науки о литературе». Статья интересна как одна из несомненно последних попыток разрешить столь сложную в настоящее время проблему в объеме журнальной статьи. Напрасно только редакция сделала к ней примечание о том, что здесь подводится «под вопросы методологические более глубокая основа в философском смысле», и связала ее с исканиями формалистов. Этих-то основ, более глубоких в философском смысле, и этой-то связи с живой научной мыслью в области методологии — в статье как раз и не чувствуется. Статья представляет собою не столько попытку разобраться в методе литературного изучения, сколько попытку определить *понятие литературы*.

При этом, относя науку о литературе к «наукам о духовном творчестве», автор жестоко упрощает риккертианство [3]: «В науках о природе, о в е щ е с т в е н н о м, предмет определяется конкретными, осязательными признаками, допускающими применение прибора, глаза, руки. Вот растение, а вот животное. Свойства того и другого наглядны, могут быть взвешены, измерены, в известном смысле — ощупаны пальцем. Но что такое лирическое стихотворение?» (стр. 92). Одно из двух: либо *предмет естествознания* не может быть «ощупан пальцем», либо с равным правом можно ощупать глазом и ухом лирическое стихотворение. В наше время такие критерии нуждаются не в вульгаризации, а в пересмотре — либо углублении.

Взяв за исходный пункт в методологии литературного изучения «суждение ценности», автор использует в вопросе об определении литературы «триаду курсов поэтики доброго старого времени» — «истину, добро и красоту», неделимое единство которых

в словесном творчестве дает *поэзию*, наличие одной красоты — *словесность* (впрочем, «познавательное ⟨...⟩ и этическое могут привходить в нее»),— а между этими двумя этажами, верхним и нижним, помещается *литература* — средний этаж, не имеющий определенного типа; это тип «переходный», «в состоянии неустойчивого равновесия». Характеристика литературы позволяет заключить, что это та же поэзия, но только в «низких» или комических, а то и попросту в настоящее время отодвинутых (или даже лично неприятных исследователю) жанрах. Интересен состав «литературы» в отличие от «поэзии»: «творчество А. Дюма-отца, Марка Твена, Ж. Верна, Понсона дю Террайля, весьма многое из «дидактической поэзии», из сатирической, из произведений XVIII века (напр., Вольтера), из «александризма», включая даже кое-что из эпиграмматических и т. п. стихотворений Пушкина...» (стр. 99). Интересно, в какой этаж попадет Свифт, напр.? Пожалуй, в «литературу»; Сервантеса же можно поместить и в третьем. Во всяком случае рекомендуется относиться с терпимостью к литераторам, которые иногда чрезвычайно похожи на поэтов: «⟨...⟩ включение «на риск» всегда лучше, чем поспешное исключение» ⟨...⟩ (стр. 100). Нет, пожалуй, и Свифт может попасть в третий этаж. Изучать все эти разнородные области — словесность, литературу, поэзию — нужно и различными методами. При этом история литературы возможна только разве в самом слабом виде (стр. 101), но здесь зато можно изучать «стиль, композицию, сюжетосложение и т. п.» (стр. 102), т. е. здесь уместен «формальный метод». Что касается поэзии, то она, как неделимое триединство, должна только быть вчувствована и истории вовсе не допускает. Это, конечно, не исключает «рабочих» методов — филологического, ибо текст все-таки нужен, еще в большей степени нужны, однако, биографический и историко-культурный метод — чтобы «вжиться в ⟨...⟩ обстановку личной жизни» автора (стр. 107). Формально-эстетический метод должен заняться в науке о поэзии анализом «вспышек», которые происходят при соприкосновении формы и содержания. Так как понятие «вспышек» ближайшим образом не определено, то ясно, что поле изучения поэзии остается за философским и этическим методом, — и автор ссылается на В. Соловьева, В. Иванова, Гершензона и Мережковского как на авторитеты науки о поэзии.

В результате — нельзя сказать, чтобы статья, которая должна представлять собою «опыт программы методологии науки о поэзии», внесла большую ясность в вопрос. Ведь от пылинки (даже от смелости исследователя, который должен «рисковать») зависит отнесение произведения к «литературе» или к «поэзии»,— а от этого и разное применение разных методов.

Некоторые циклы у Гейне, например, придется разорвать — и рядом стоящие стихотворения изучать одно в отделе «литературы», другое — «поэзии», а стало быть, разными методами.

Стоит только подумать о том, какие столкновения возможны

между всеми тремя этажами, чтобы почувствовать, что вопрос не особенно подвинулся. (Кстати, на постройку триады, по-видимому, повлияло существование в языке трех слов: поэзия, литература, словесность, которое само по себе вовсе не нуждается в научном осмыслении.) Все это доказывает лишний раз, что определение литературы должно строиться на конкретных теоретических изучениях, а не на зыбкой основе «триад» [4].

Любопытная статья В. М. Жирмунского «Вокруг «Кавказского пленника» Пушкина» касается старого вопроса о «влиянии Байрона на Пушкина». Частные выводы статьи расширяют данные о влиянии Байрона, ранее, при преобладании подхода чисто психологического к вопросу о «влияниях» [5] — довольно скудные. Некоторые общие пункты статьи неубедительны. «Изучение отдельных тематических заимствований только в том случае может быть показательно, когда оно опирается на широкое и разностороннее влияние искусства одного поэта на искусство другого» (стр. 119). Установка заимствований имеет свое значение и помимо вопроса о влияниях и дает возможность установить характер использования *материала*. Статья кончается методологической оговоркой, сужающей ее выводы: «Конечно, не все указанные соответствия в сюжете и композиции «восточных» и «южных» поэм могут быть объяснены непосредственным воздействием Байрона на Пушкина. Кое-что придется отнести за счет художественного стиля эпохи <...>» (стр. 123). Кое-что, прибавим, можно отнести и к влияниям совсем иного рода: так, «лирические отступления» встречаются уже и в «Руслане и Людмиле» и идут от приема, широко применявшегося во французской стихотворной «сказке» XVIII века.

Статья Б. Ларина «О «Кипарисовом ларце» И. Анненского» — претенциозное и беспомощное подражание замечательным статьям. Вик. Шкловского [6], приправленное некоторою слащавостью. Между прочим, упрекая «кой-кого» в том, что вопрос об эмоциях в искусстве (у Б. Ларина — «эмотивность») замалчивается и что «чувствобоязнь — почти хороший научный тон у нас», сам автор говорит по этому вопросу так: «Эмотивный символ — часто бездыханный и для нас, и для самого поэта, как игла громоотвода: он бездействен, но бывает путем разряда — проявленья душевного напряженья грозовой силы» (стр. 154). Таким образом, «чувствобоязнь», оказывается, имеет свои основания.

Особняком стоит статья Б. Томашевского «Проблема стихотворного ритма», освещающая и расширяющая понятие ритма. Разработанная на широком теоретическом (отчасти и историческом) материале и приходящая к ряду новых выводов, статья требует особого рассмотрения.

Богат, но неровен отдел материалов и документов. Интересны письма В. П. Боткина, шуточное стихотворение Панаева, неизданные стихи Вяземского и А. И. Одоевского, неизданный рассказ Чехова [7] и т. д. В книге довольно много опечаток.

✻

«ПЕТРОГРАД». ЛИТЕРАТУРНЫЙ АЛЬМАНАХ, I

«Петроград» — вернее «Весь Петроград», если не по количеству, то по случайности собранных имен. Время однотипных сборников и одноцветных альманахов, по-видимому, миновало [1].

На «Петрограде» можно изучать in nuce [1*] как бы «историю литературы за 30 лет».

Литературные революции и смены следуют с такой быстротой, что ни одно литературное поколение нашего времени не умирает естественною смертью [2]. Есть поэты, заживо пишущие «посмертные стихи»,— но это ясно только современникам. Любителям толковать о «независимом сосуществовании» содержания с формой любопытно будет, может быть, взглянуть, как умирает смысл слов, когда мертвеет форма, когда она примелькалась, и как рождается новый смысл в новой конструкции. Мертвы, хотя и безукоризненны, стихи Сологуба, застыл в «классицизм» символизм Ходасевича, однообразна красивость Кузмина, отвердевают формы Рождественского — и беднеет «смысл». А рядом стихи Тихонова, где жива форма как взаимодействие, как борьба элементов — и у простых слов особый смысл [3].

Каким трудным делом стали теперь стихи, показывают стихи Нельдихена. Стоит ли поэту доказывать, что «классическим стихом и он владеть умеет», «воздавши должное и Пушкину, и Мею» [4] (на деле же, в напечатанном стихотворении скорее всего Брюсову)? Теперь приходится, по-видимому, доказывать обратное: что умеешь писать вне канонов — «классического», или символического, или футуристического, или даже своего собственного.

Менее интересна проза, хотя тоже дана «широко», от Д. Айзмана до дебютантов. Е. Замятин дал рассказ («Детская») в обычной своей манере «образных пятен».

Рассказ М. Слонимского [5] довольно хорошо (почти просто) написан; мешает только слишком многими использованная фабула; забавен юмористический рассказ В. Азова [6] под О. Генри (по-видимому, вообще скоро оживет замолкшая русская юмористика); рассказ М. Кузмина [7] и «Одинокие мысли» А. Кугеля одинаково бесформенны и нелюбопытны; П. Губер дал бесцельную стилизацию немецкой новеллы [8]; рассказ Л. Гессена [9] задуман неплохо,

[1*] Вкратце (*франц.*).

но в итоге получилось неудачное смешение обычного психологистического стиля с оригинальными образами.

Любопытнее критика. Здесь тоже — «история за 30 лет». Статья А. Гизетти об И. Анненском носит характерное название: «Поэт мировой дисгармонии». Есть статьи с таким же (или почти таким же) названием о Гейне, Байроне, Мюссе, Бодлере, Надсоне, Апухтине, Голенищеве-Кутузове, будут (или уже есть) о Блоке. Все эти поэты более или менее говорят «о противоречиях, о дисгармонии, о сложных, непримиримых конфликтах, терзающих душу неисцелимыми ранами». Ссылки на «Анатэму» [10] характерны для давности статьи. Неожиданным оказывается настойчивое сопоставление И. Анненского с публицистом Н. Ф. Анненским, на которое критика натолкнули, по-видимому, родственные отношения между этими двумя ничего общего между собой не имеющими писателями [11].

Статья А. Рашковской «Восходящие силы литературы» представляет интересное пародическое попурри, по-видимому, продолжающее не совсем удачные пародии того же автора на современных критиков, помещенные в «Жизни искусства» [12]. Удачны строки, пародирующие, по-видимому, Айхенвальда: «Тонкий стеклянный звон старинных 18 века часов — уловил он чутким внимательным ухом в грохотах и шумах революции, и тусклую лампаду у темных икон отметил с нежностью, и очарование прошлого таит для него ладана запах и кипарисового масла» (стр. 149). Остроумно также пародирование критиков-формалистов: «В целях обновления впечатления от речи, задержания внимания на ритме фразы — Пильняк располагает слова в особый ритмический узор <...> Таков, напр., прием постановки сказуемого перед подлежащим: «Был он наг и бос, носил вериги, был иконописец, рыжебород, синеок». «Пахнет июньское сено, в сущности плохими духами» <...> и затем хиастическое повторение тех же слов в обратном порядке (хотя не совсем точно): «в июне ночами горько пахнет березами» (стр. 154). Эффект, впрочем, немного дешев; не все ведь формалисты пишут о постановке сказуемого перед подлежащим и о хиазме — там, где их и не бывало. Некоторые знают русскую грамматику. Еще два замечания: 1) нигде не оговорено, что статья — пародия, и некоторые могут ее принять всерьез; 2) неясно, кого пародирует автор в таких фразах: «Хочу Ивана живого» (стр. 151) или: «Тема «Иван да Марья» — звучание личного женского, с неизменным «половым» вопросом, в огромном оркестре революции» (стр. 150). Не самопародия ли?

Рядом с этой юмористикой — серьезная и живая статья И. Груздева («Утилитарность и самоцель») [13]. Наше время выдвигает самые элементарные вопросы,— а элементарные вопросы всегда основные. Таков и недавно вновь поднятый вопрос об «утилитарности» искусства [14]. Груздев хорошо вскрывает «самоцель», спрятанную в построениях утилитаристов [15] (а в цитируе-

мых на стр. 174—175 строках Б. Арватова и самый подлинный «эстетизм»). Формула Груздева: «самоцель утилитарна» — ответ хотя и элементарный, но, по-видимому, нужный [16]. Не нужно только, может быть, смешивать эту общую проблему с частной проблемой о роли «смысла» в поэтическом слове. Вопрос этот сложный и не совпадающий с общим. Удачнее всего конкретный, иллюстрационный материал. Характеристика Маяковского убедительна и нова [17].

Есть в альманахе и «иностранный отдел» — правда, микроскопический — крохотные статейки Т. Манна о Шпенглере, В. Онегина «Литература нью-йоркского гетто», А. Тинякова о Уоте Уитмене и два слабых переводных рассказа Конан-Дойля и Г. Манна [18].

Кстати, каким ветром занесло в альманах глубоко провинциальное стихотворение Г. Лазаревского? [19]



СОКРАЩЕНИЕ ШТАТОВ

1

Не надо пугаться — литературных. Я говорю о сокращении литературных штатов; впрочем, очень существенном. Сокращен *русский герой*. И опять-таки не надо понимать этого слишком буквально — я говорю, разумеется, о герое романа, повести и т. д., а отнюдь не о реальном герое.

Будь я на месте Госиздата, я бы объявил конкурс на создание русского героя. Но, принимая во внимание, с одной стороны, ставки Госиздата, а с другой — нынешнее состояние русской литературы, можно быть заранее уверенным, что конкурс удовлетворительных результатов не дал бы. Да и конкурсы что-то не помогают. Заказать закажут, а исполнения не видно [1]. Директор театра у Диккенса заказал Николаю Никкльби: «Сочините такую пьесу, чтобы в ней были обязательно бочка и пожарный насос».— «Какая бочка, какой насос?» — «Я купил прекрасную бочку и прекрасный насос, и я хочу, чтобы мои зрители посмотрели на них». Но не всегда можно поместить в пьесу бочку и пожарный насос, хотя, быть может, это мировая бочка и насос мирового значения.

И вот — критика заказывает русский роман. Критике надоела маленькая повесть, или повестушка, или как еще это называется. Критик и читатель и сам писатель уже не чувствуют маленькой вещи: она перестала существовать как жанр. Когда Чехов написал всего две странички — и это было рассказом, он, вероят-

но, ощутил большую радость. Это была новая форма, новый жанр. А мы так привыкли к рассказу и в лист, и в пол-листа, и в две строки, что удивляемся, почему не меньше,— почему не совсем ничего?

Роман нужен, чтобы снова ощутить жанр. А для романа нужен герой. Мы отвергли экзотику («Ленинград», и «Атеней», и «Всемирная литература» [2] нас обкормили экзотикой, и уже Атлантида имеет для нас вкус пшенной каши [3]). Стало быть, нам нужен русский роман. А в русском романе не может быть действующим лицом иностранец, даже если его зовут Федоров и даже если он из Москвы. Стало быть, русский герой.

2

История русского героя печальна и достойна внимания Зощенки. Насидевшись в русских девушках у Тургенева, он так зазевался потом вместе с Обломовым, что позабыл, что он настоящий литературный герой, и по дороге попал в «Историю русской интеллигенции» [4], где и пробыл «до Чехова и наших дней» [5]. Героическая попытка Горького сшить тогу босяка тоже не удалась (прекрасно В. Шкловский сравнил Горького с Дюма [6]). Тога была сделана слишком аккуратно, с большими дырами — и быстро расползлась. Потом... но здесь происшествие совершенно закрывается туманом, и что далее произошло, решительно ничего не известно. Известно только, что герой быстро и окончательно изъюморизировался, стал объектом насмешливого психологического анализа и окончательно опустился. Всякая попытка обратить его снова в героя кончалась тем, что он превращался в иностранца или замшелого сибирского мужика, говорящего на нечеловеческом диалекте [7]. От этого он лучше не становится, и на днях только его оскорбил действием Б. Эйхенбаум, отозвавшись о нем, что он «либо спекулирует, либо ищет места» [8]. И действительно — он ищет места в русском романе и никак не может его найти (впрочем, русского романа еще, как известно, не имеется — и может быть даже, сам роман его ищет).

3

Старая критика спрашивала героя, чем он занимается (или отчего он ничем не занимается), и осуждала его поведение. Новая критика иногда даже спрашивает, чем занимался отец героя. Герой мог бы, конечно, ответить, что он — литературный герой и занятие его исключительно литературное,— но ему возразят даже с некоторым ожесточением, что это дело западного героя, а он, русский герой русского романа, дело особое.

А жаль, что это так. Мы совсем позабыли про старого веселого героя веселых авантюрных романов. Мы так долго пробыли в «Истории русской интеллигенции», что того и гляди наши пушки-

нисты выпустят исследование о родственниках Евгения Онегина и подлинные мемуары Зарецкого и monsieur Guillot о смерти Ленского [9]. С русским героем случилось необычайное происшествие: он разодрал бумагу романа [10], вылез, отряхнулся и стал разгуливать «сам по себе». Психологическая возня с импрессионистическими мелочами и кривое зеркало «сказа» — это следы его давления.

Довольно! Герой сокращается. Мы не будем больше обсуждать его поведение на столбцах прессы. Есть другой герой — более ранней формации, более веселый и уживчивый.

Когда сюжет, развертываясь, вовлекает вас насильно в круг действия,— герой становится опорным пунктом, за которым вы следуете не отрываясь. И, странное дело,— автор ни минуты на нем не задерживается, не отягощяет нас описанием ни его бровей, ни его страданий — вы, собственно, незнакомы с героем, а вы решительно на его стороне, симпатизируете ему и *вместе с ним* идете сквозь весь роман. Раз автор избрал героя, то, будь герой только именем, все равно — нагрузка интереса и любви на его стороне. (Да запомнят некоторые авторы сценариев для кино, что нельзя делать злодея центральной фигурой, потому что все симпатии зрителя будут на его стороне.) Благословенная «бледность» некоторых старых героев, о которых в гимназиях не давали писать «характеристик». И все-таки — и характеристика есть — не «черты характера» и не «занятия»,— а какой-то тонкий «словесный характер» получится обязательно в итоге такого героя [11]. Чем меньше автор на нем задерживается, чем необходимее герой как опорный пункт,— тем дороже он читателю. Недаром один теоретик 20-х годов прошлого века назвал героя *«мнимым средоточием»* романа [12].

Настойчивые «характеры», описательный психологизм, сибирская этнография [13] и английские трубки, хотя бы их и было 13[14],— не решают вопроса о романе и его герое. Они либо дают «действительное средоточие», либо совсем на дают. «Действительное средоточие» грузно, неповоротливо, надоело, потому что каждый день гуляет по Невскому. Без средоточия вообще — вы захлопнете книгу с 5-й страницы. Веселый «мнимый» герой фабульных романов, надежный спутник, нетребовательный и сильный,— должен сменить сокращенного по штатам за недостатком мест и непригодностью русского героя.

ЖУРНАЛ, КРИТИК, ЧИТАТЕЛЬ И ПИСАТЕЛЬ

1

Читатель 20-х годов брался за журнал с острым любопытством: что ответит Вяземскому Каченовский и как поразит острый А. Бестужев чопорного П. Катенина? Беллетристика разумелась, конечно, сама собою,— но главная соль журнала была в критических драках.

Русский журнал пережил с тех пор много фаз развития — вплоть до полного омертвения *журнала* как самостоятельного *литературного* явления. Сейчас «журнал», «альманах», «сборник» — все равно; они различны только по направлениям и по ценам. (И по материалу.) Но ведь это не все — самая конструкция журнала ведь имеет свое значение; ведь весь журнальный материал может быть хорош, а сам *журнал* как таковой плох. А ведь то, что делает журнал нужным,— это его *литературная* нужность, заинтересованность читателя журналом как журналом, как литературным произведением особого рода. Если такой заинтересованности нет, рациональнее поэтам и прозаикам выпускать свои сборники, а критикам...

Но тут-то и все дело: основная жизнь журнала всегда в критике и полемике. Критику некуда деться без журнала; а журнал без критики невозможен. Они оба крепко свинчены, и поэтому журнал старого типа как-то незаметно вызывает и критику старого типа.

2

В самом деле — критика у нас грозит превратиться, с одной стороны, в «отдел рекомендуемых пособий» [1], с другой — в «писательские разговоры о писателях».

Критика типа «отдела рекомендуемых пособий» — очень принципиальная, очень воспитательная и моральная. У нее есть очень солидные, очень прочные предки — суховатое генеалогическое дерево. Эта критика направлена на читателя. Она хочет указать читателю, направить читателя, исправить его, воспитать — цель, разумеется, почтенная. Одна беда — эта критика, направленная на читателя,— не видит его. (Обращение к читателю осталось только в пародиях: «любезный читатель».) Читатель стал очень сложным, почти неуловимым. И критика, направленная на читателя, подменяет читателя: либо некоторым идеальным лицом — не человек, а как бы антропос, нуждающийся в воспи-

тании,— либо первым попавшимся приятелем, а то и самим собою. И воспитательная критика то напоминает известные разговоры интеллигента с мужичком и взрослого с ребенком, то попросту приятельские разговоры.

В результате получилось характерное явление: живой читатель махнул рукой на критику, читает, что хочет, а не то, что хотят критики,—и, в первую голову, не читает самих критиков. Он упорно не желает идти в учебу. Критика ему не нужна. А «писательские разговоры о писателях», тоже играющие у нас роль критики, страдают обычно одним недостатком: в центре литературы как-то всегда незаметно оказывается сам пишущий статью писатель (или даже иногда его монумент из благородного металла), где-то около центра его школа, а вся литература на периферии. И читатель опять-таки этой критикой не интересуется. Он с гораздо большим удовольствием читает, когда писатель пишет рассказы о самом себе, а не критику о других.

Остается выход — ученая критика, критика, вооруженная литературной наукой. На этот выход указывал недавно Б. М. Эйхенбаум. Такая критика, по-видимому, если не будет интересна читателю, то, по крайней мере, полезна писателю. Но польза эта, в сущности, довольно сомнительна. Ученая критика привыкла точно констатировать и объяснять готовые факты, а писателю это не очень нужно. С указанием же на долженствующее случалось так: когда по всем расчетам науки должно было восторжествовать не одно, а другое течение,— оба течения проваливались, а появлялось на сцену не первое, и не второе, и даже не третье, а четвертое и пятое. А теперь ведь все дело в смене, в новых образованиях. Писать рассказы и романы, вообще говоря, можно, и можно даже в любых направлениях, и даже в очень определенных направлениях,— весь вопрос, нужно ли. Этот вопрос критика ставит, на него она отвечает. Но ее ответ всегда поневоле одноцветен [2]. Новые вещи изобретались в литературе не ею, новых узлов она никогда не завязывала, а только распутывала старые. Да и читателю эта критика не очень нужна. И критика, ориентирующаяся на писателя, и критика, ориентирующаяся на читателя,— обе прозябают в равной мере. Этот отдел, без которого немыслим журнал,— очень безболезненно в любом журнале может быть заменен любым другим.

Где же выход? *Выход — в самой критике, и выход — в самом журнале. Критика должна осознать себя литературным жанром, прежде всего.* Критическая статья старого типа явно не держится на своих скрепах. Не выручают больше даже такие испытанные средства, как «критический рассказ».

Смазочный материал старой статьи-обзора тоже не помогает. Литературу в обзорах членят, как 20 линий Васильевского острова, и пересекают двумя проспектами, Большим и Малым. И если попадается по дороге сад,— его с мрачным видом вырубают [3]. В эту-то сторону и должно быть обращено внимание. Эпигоны

добролюбовской *статьи* так же литературно реакционны в критике, как эпигоны Златовратского в прозе; эпигоны Айхенвальда так же невыносимы в критике, как эпигоны Бальмонта в лирике.

Литература бьется сейчас, пытаясь завязать какие-то новые жанровые узлы, нащупать новый жанр. Она бежит за грань привычной «литературы» — от романа к хронике, от хроники к письму; она мечется от авантюрного романа к новой плутовской новелле; снова к рассказу, снова от рассказа. Она хочет сорганизовать, сконструировать, увидеть новую вещь. И только критика продолжает как ни в чем не бывало допотопные типы и даже не задумывается над тем, что пора и ей, если она хочет быть литературно живой — *а стало быть нужной*,— задуматься над критическими жанрами, над своей собственной, а не чужой литературной сущностью. «Пора сбросить грязное белье, пора надеть чистую рубаху».

Не ориентироваться на читателя, слишком расплывчатого и большого, не ориентироваться на писателя, слишком определенного и узкого,— должна критика.

Критика должна ориентироваться на себя как на литературу. Она должна кроме воспоминания о Шелгунове и Айхенвальде подумать о других, более веселых (и новых) жанрах[4]. Эта критика завязывалась в какие-то узлы в начале столетия — критика Вяземского и Бестужева 20-х годов, полемика Феофилакта Косичкина — и в 20-е и 30-е годы шла выработка критики как литературы. Эта традиция забыта. Забыта — и пусть. Дело историков сличать новое со старым. Здесь дело не в традиции и не в повторении старого. Критика должна литературно организоваться по-новому, на смену более неощущаемому типу статьи должен прийти новый тип. Только тогда критика вдруг понадобится и читателю, и писателю.

Но — здесь критика связана с журналом. Об этом в следующий раз.

❦

ЛИТЕРАТУРНОЕ СЕГОДНЯ

1

Нерадостно пишут писатели, как будто ворочают глыбы. Еще нерадостнее катит эти глыбы издатель в типографию, и совершенно равнодушно смотрит на них читатель. Кстати, какое это странное слово! Все видят писателя, который пишет, некоторые — издателя, который издает, но, кажется, никто не видит читателя, который читает [1]. Читатель сейчас отличается именно тем, что он не читает. Он злорадно подходит к каждой новой книге и спрашивает: а что же дальше? А когда ему дают это «дальше», он утверждает, что это уже было. В результате этой читательской чехарды из игры выбыл издатель. Он издает Тарзана, сына Тарзана, жену Тарзана, вола его и осла его — и с помощью Эренбурга уже наполовину уверил читателя, что Тарзан это и есть, собственно, русская литература [2].

Писатель тоже сбился с ног — он чувствует «нужное» и «должное», он создает это нужное и должное, и сразу же оказывается, что это не нужно и не должно, а нужно что-то другое. Он создает другое — и опять, оказывается, не нужно.

Замешались и самые литературные группировки — под одной крышей сидят литературно разные писатели. Так, теперь очевидно, что «Серапионовы братья» могут быть названы разве только «Серапионовыми кузенами», а такая группировка, как пролетарские писатели, нуждается в литературной перегруппировке.

Впрочем, эти крыши, по-видимому, только полезны; под ними ведется тихая литературная война — и литературно враждебные пласты тем лучше обтачивают друг друга, чем теснее жмутся друг к другу. На большой литературной дороге идут случайные схватки, здесь же идет систематическая тихая борьба — и взаимообучение. В этой тесноте могут завязаться нужные узлы. (Только бы они оказались нужными.)

2

Нужным и должным казался и кажется роман.

Здесь вопрос сложный, один из центральных вопросов. Дело в том, что исчезло ощущение *жанра*. «Рассказ», «повесть» (расплывчатое определение малой формы) больше не ощущается как жанр. Совершенно лишнее ставить подзаголовок «рассказ» или «повесть» — это то же, что печатать на книге — «книга», а над стихотворением — «стихи». Каждый жанр важен тогда, ког-

да ощущается. Малая форма ощущалась сильно,— когда Чехов ввел гомеопатические «рассказы» в страницу. Среди литературных окаменелостей среднего, неопределенного типа этот рассказ выделялся (может быть, связью с фельетоном). Теперь и он безразличен. А ощущение жанра важно. Без него слова лишены резонатора, действие развивается нерасчетливо, вслепую. Скажу прямо: ощущение нового жанра есть ощущение новизны в литературе, новизны решительной; это революция, все остальное — реформы. И сейчас большая жажда увидеть жанр, ощупать его, завязать новый литературный узел.

«Рассказ» стерся, малая форма не ощущается — стало быть, требуется что-то противоположное — большая форма, а стало быть, роман. Так было осознано. «Должное» как будто бы и найдено. Но вот с последним утверждением — о романе — поторопились. Роман — *старый* жанр; а жанр — понятие *текучее*. Требовалось что-то на смену, но роман ли — вопрос.

Стерлась психологическая повесть, с героем, который думает, думает. Психологическая нагрузка перестала быть нужным стержнем — она стала просто грузом. На смену мы вызываем фабулу, крепко свинченную. Стало быть — фабульный роман [3]. Вот здесь-то и начались злоключения.

3

Романы пришли со всех сторон. И фабульные, и бесфабульные — всякие. Пришли даже с совершенно неожиданных сторон. В. В. Вересаев написал роман, Сергеев-Ценский — роман, А. Толстой, И. Эренбург, В. Шишков, Всеволод Иванов — все дали романы.

Роман Сергеева-Ценского [4] любопытен тем, что показывает наглядно, каким не может быть роман. Роман писался десять лет, с 1913 года — и все-таки остался рассказом [5]. Автор в течение десяти лет постепенно «раздвигал рамки романа, чтобы посильно отразить происшедшее»; но рассказ, старый, спокойный рассказ упорно не раздвигался. Он имел для этого все основания; фабула (впрочем, фабулы-то в нем нет) была добросовестно привинчена к традиционному русскому герою, который все думает, думает, не убить ли ему любовника своей умершей жены,— и наконец убивает. Сообразно с этим действие развивается столь медленно, что, строго говоря, его и нет в романе. Герой — интеллигентный, импрессионистически растерянный; сквозь растерянность его показано дрожащее полотно романа. Дрожащее, но неподвижное — самое лучшее на нем — это видовые картины Крыма, если бы их обдуманные краски и спокойнейший фразовый рисунок еще зачем-нибудь были бы нужны. «Преображения» не совершилось: не только не «преобразился» герой, как это от него требовалось, но и рассказ не преобразился в роман.

Второй крымский роман — В. В. Вересаева — носит откровенное заглавие: «В тупике». Фабула его года два назад, вероятно,

была бы сенсационной, сейчас же она очень традиционна: взятие Крыма красными войсками. Главные герои — члены одной семьи: отец — старый народоволец, дочь — коммунистка, племянник — коммунист, другая дочь — героиня, русская девушка; это дает возможность племяннику спасти от расстрела дядю, а дочери-коммунистке, которая думает, что отец расстрелян, добровольно отдаться в руки врагов. Роман отличается необычайною интеллигентностью; при всем напряжении фантазии трудно представить, чтобы дело шло о современности, хотя все в этом смысле как будто обстоит благополучно (есть даже расстрел — впрочем, тоже очень интеллигентный),— вы все время чувствуете себя в небольшом, уютном кузове идейного романа 90-х годов. Герои очень много говорят и любят плакать. Пример:

«Иван Ильич рыдал. Долго рыдал. Потом поднял смоченное слезами лицо и ударил кулаком по столу.

— Да! И все-таки... Все-таки,—верю в русский народ! Верю! [...] И будет прежний великий наш, великодушный народ, учитель наш в добре и правде!» («Недра», 1, 1923, стр. 45).

Или еще пример:

«Они говорили долго и горячо. Губы Дмитрия не улыбались всегдашнею его тайною улыбкою, глубоко в глазах была просветленная печаль и серьезность» (там же, стр. 63).

Перед расстрелом тоже много и чрезвычайно деловито диспутируют, главным образом на культурно-просветительные темы:

«Красавец-брюнет с огненными глазами, в матросской куртке, спросил:

— А как скажете, товарищ,— скоро социализм придет?

Вера почувствовала, какой нужен ответ.

— Теперь скоро. В Германии революция, в Венгрии уже установилась Советская власть» и т. д. («Недра», 3, 1924, стр. 67).

«Красавец-брюнет», впрочем, это другая сторона стиля — красочная. Вот еще один такой «красавец-брюнет»:

«Все песни ее были какие-то особенные, тайно-дразнящие и волнующие. Пела об ягуаровых пледах и упоительно мчащихся авто〈...〉 о сладких тайнах, скрытых в ласковом угаре шуршащего шелка 〈...〉 («Недра», 1, стр. 32) [6].

Здесь уступка 90-х годов «модернизму».

Нет ничего удивительного в том, что русская девушка говорит отцу-народовольцу, вспоминая, очевидно, Тургенева: «Милый мой, любимый!.. Честность твоя, благородство твое, любовь твоя к народу — ничего, ничего это никому не нужно!» («Недра», 3, стр. 71).

Скажем по секрету: не нужна и сама русская девушка, по крайней мере для русской литературы.

Если у Сергеева-Ценского рассказ нескромно назвался романом, то у В. Шишкова самый форменный роман скромно назвался повестью («Ватага».— «Наши дни», альм. № 4, 1924).

Крестьянский бунт, казни (не расстрелы, а топор и плаха); в центре герой — Зыков, чернобородый, огромный, старательно раскрашенный; тут же раскольники, подрисованные тушью. Весь роман кумачовый от крови; в нем уничтожают людей всеми способами: режут, рубят, пилят, колют, бьют.

Одна беда: роман о современности, — а мы чувствуем себя живо перенесенными в историю; перед нами — типичный исторический роман, вернее всего из эпохи Иоанна Грозного. Все партизаны — из Брынских лесов: «чернобородый детина», «усач», «открытое, смелое с черной бородой лицо его», «стальные, выпуклые с черным ободком глаза его», «рыжебородый», «великан», и, наконец,— неблагородный потомок Квазимодо «горбун Наперсток»:

«Наперсток вырвал у кого-то топор и, гогоча, бросился лохматым чертом к пропасти, где лежали два мертвые тела, он с проворством рыси начал было спускаться, но две железных руки схватили его за опояску, встряхнули и вытащили вверх» («Наши дни», № 4, стр. 165).

(Я нарочно сделал ссылку на сборник, чтобы не подумали, что я цитирую Загоскина.)

Разумеется, в романе есть купеческая дочь Таня, которую любит удалой великан-разбойник. Оба они гибнут, и, как следовало ожидать, роман кончается фразой: «Слеталось коршунье».

Не уживается современный материал с традиционными, почтенными романами: герои оказываются то тургеневскими девушками, о которых, казалось бы, столько написано сочинений, и классных и домашних, то чернобородыми великанами, которые умещаются только в историческом романе, а из современного на полголовы высовываются.

Современная Россия — либо 60-е годы, либо Брынский лес, в зависимости от того, в какой тип романа она попадает.

4

Самое легкое «преображение» этих тупиков — это отход от них. Это правильно. Но, спасаясь от них, ушли слишком далеко — не только на Запад, но и на Марс. У нас есть западные романы и один (пока) марсианский. Массовым производством западных романов занят в настоящее время Илья Эренбург. Его роман «Необычайные похождения Хулио Хуренито» имел необычайный успех. Читатель несколько приустал от невероятного количества кровопролитий, совершавшихся во всех повестях и рассказах, от героев, которые думают, думают. Эренбург ослабил нагрузку «серьезности», в кровопролитиях у него потекла не кровь, а фельетонные чернила, а из героев он выпотрошил психологию, начинив их, впрочем, доверху спешно сделанной философией. Несмотря на то, что в философскую систему Эренбурга вошли и Достоевский, и Ницше, и Клодель, и Шпенглер, и вообще все

кому не лень,— а может быть, именно поэтому — герой стал у него легче пуха, герой стал сплошной иронией. С этими невесомыми героями читатель катился за Эренбургом с места на место и между главами отдыхал на газетной соли. Читатель прощал Эренбургу и колоссальную небрежность языка — ему было приятно удрать на час из традиционного литературного угла, в котором он стоял, на бестолковую улицу, где-то граничащую с рынком. А Великий провокатор напоминал ему не до конца сжеванного Достоевского, и кроме того открывалась еще одна любопытнейшая тема для разговоров: гибель Запада. Этой темой Эренбург не пренебрег ни в какой мере — и тотчас выпустил экстракт из «Хулио Хуренито» — «Трест Д. Е. История гибели Европы» — сокращенное издание для школы. Регулятор был переведен на самый быстрый темп. Европа гибла в каждой главе — не погибал только сам герой, как невесомый; читателю между очередными гибелями Европы давалась доза сентиментальности на тему о рыжей челке. Герои романа, впрочем, могли бы протестовать против жестокого обращения: так, например, Виктор Брандево, племянник французского президента, в конце одной главы, смотря из танка стеклянными глазами, зазевался — и автор через несколько глав сделал его монахом, а еще через несколько глав — анархистом. И герои могли бы резонно возразить, что если из них вынута психология, то это не значит, что их действия могут быть ничем не мотивированы.

Результат всего этого получился несколько неожиданный: у экстракта «Хулио Хуренито» оказался знакомый вкус — он отдавал «Тарзаном».

В «Жизни и гибели Николая Курбова» невесомый герой сделался чекистом с поломанным крылом:

«Тараканий Брод ей вспоминался страшным и прекрасным адом. Не то сошел туда, тоскуя о человеческом, простом, суровый, подымавший перст в углу, не то оттуда вышел отверженный (ночь и лавины), влача по грязным и скользким половицам свое поломанное крыло» [7].

Курбов гибнет из-за трагического неприятия любви, быта, нэпа, он «почтительнейше возвращает билет», что, кстати, не очень ново для философского героя. У Эренбурга гибнут все герои. Их ломкость поразительна — это потому, что природа их — не то кинематографическая фильма, не то иллюстрации к классикам.

И так же ломка любимая тема Эренбурга — Запад. Запад у Эренбурга гибнет, и от него остается пустое место, как у майора Ковалева от носа. Он гибнет потому же, почему погиб и Курбов, и Хулио Хуренито, и Иенс Боот. И напрасно, интересуясь точной датой, когда именно и в сколько часов и минут погибнет Запад, бегут на лекции Эренбурга: Запад — это литературный герой Эренбурга, а у него все герои гибнут — потому что невесомы и умеют только гибнуть.

Невесомый герой в «Курбове» сломался, но сломался вместе с ним и весь роман. Поэтому он покрыт тушью ритма, наскоро взятого из Белого. На ритмических рессорах читатель вернее доходит до благополучного трагического конца.

(Какая галерея предков у Эренбурга! Достоевский, и Тарзан, и Шпенглер, и Диккенс, и Гюго, и — вот теперь Андрей Белый!)

Роман Эренбурга — это отраженный роман, тень от романа. Эренбурга читают так, как ходят в кинематограф. Кинематограф не решает проблемы театра. Теневой роман Эренбурга не решает проблемы романа [8].

5

Алексей Н. Толстой, прилежный и удачливый подмечатель сырых и лунных оттенков русской речи [9], написал роман, действие которого развертывается на Марсе. Развертывают это действие, очень старательно, русские герои.

Как-то незаметно вышло, что А. Н. Толстой оказался в литературе представителем сразу двух Толстых. Сам он — третий, и то обстоятельство, что он написал марсианский роман, доказывает, что принуждены как-то искать выхода и классики.

Если не Запад — то фантастика. Самое фантастическое — это, как известно, Марс. Марс — это, так сказать, зарегистрированная фантастика. В этом смысле выбор Марса для фантастического романа — добросовестный шаг.

Взлететь на Марс, разумеется, не трудно — для этого нужен только ультралиддит (вероятно, это что-то вроде бензина). Но вся суть в том, что на Марсе оказывается все как у нас: пыль, городишки и кактусы.

«Почва сухая, потрескавшаяся. Повсюду на равнине стояли высокие кактусы, как семисвечники,— бросая резкие, лиловые тени. Подувал сухой ветерок» [10].

Хоть бы этого кактуса не было! Марс скучен, как Марсово поле. Есть хижины, хоть и плетеные, но в сущности довольно безобидные, есть и очень покойные тургеневские усадьбы, и есть русские девушки, одна из них смешана с «принцессой Марса» — Аэлита, другая — Ихошка.

Эта поразительная невозможность выдумать что-либо о Марсе характерна не для одного Толстого. Берроузу пришлось для этого заставить марсиан вылупливаться из яиц (до этого додумался бы, несомненно, и Кифа Мокиевич), выкрасить их в красный и зеленый цвет и наделить их тремя парами рук и ног (можно бы и больше, но и так две пары болтаются без дела). Собаки на Марсе тоже кое-чем отличаются, лошади тоже кое-чем. А в сущности на этом пути дьявольски малый размах, и даже язык марсиан (у Берроуза целый словарь; отдельно он, кажется, не продается) — довольно скучный: с гласными и согласными. И даже в яйца перестаешь скоро верить [11].

Соблюден декорум и у Толстого — тоже есть марсианский язык, тоже вылупливаются из яиц (правда, не на современном Марсе, а в марсианское средневековье), и марсиане — голубые. Здесь открывался соблазнительно легкий переход к пародии: русские герои, залетевшие на это Марсово поле,—легко и весело разрушали «фантастические» декорации.

И у них были для этого данные — по крайней мере у одного: красноармеец Гусев — герой плотный и живой, с той беспечной русской речью и густыми интонациями, которые так удаются А. Н. Толстому. (Толстой втрое меньше говорит и думает о Гусеве, чем о другом герое, инженере Лосе, и поэтому Гусев удался ему раз во сто лучше Лося; Лось — очень почтенный тип лишнего человека, с приличным психологическим анализом.) Из столкновения Гусева с Марсом уже рождалась сама собой пародия. Таков роман Гусева с марсианкой, которую он зовет Ихошкой:

«— Ладно,— сказал Гусев,— эх, от них весь беспорядок, мухи их залягай,— на седьмое небо улети, и там баба. Тьфу».

Но — добросовестная фантастика обязывает. Очень серьезны у Толстого все эти «перепончатые крылья» и «плоские, зубастые клювы». И чудесный марсианский кинематограф —«туманный шарик». Серьезна и марсианская философия, почерпнутая из популярного курса и внедренная для задержания действия, слишком мало задерживающегося о марсианские кактусы.

А социальная революция на Марсе, по-видимому, ничем не отличается от земной; и единственное живое во всем романе — Гусев — производит впечатление живого актера, всунувшего голову в полотно кинематографа [12].

Не стоит писать марсианских романов.

6

Совсем другая фантастика в романе Замятина «Мы». (Роман не напечатан еще, но о нем уже были отзывы — в «Сибирских огнях», кн 5—6, 1923, и в «Красной нови» [13].) Фантастика вышла убедительной. Это потому, что не Замятин шел к ней, а она к нему. Это стиль Замятина толкнул его на фантастику. Принцип его стиля — экономный образ вместо вещи; предмет называется не по своему главному признаку, а по боковому; и от этого бокового признака, от этой точки идет линия, которая обводит предмет, ломая его в линейные квадраты. Вместо трех измерений — два. Линиями обведены все предметы; от предмета к предмету идет линия и обводит соседние вещи, обламывая в них углы. И такими же квадратами обведена речь героев, непрямая, боковая речь, речь «по поводу», скупо начерчивающая кристаллы эмоций. Еще немного нажать педаль этого образа — и линейная вещь куда-то сдвинется, поднимется в какое-то четвертое измерение. Сделать еще немного отрывочнее речь героев, еще ото-

двинуть в сторону эту речь «по поводу» — и речь станет внебытовой — или речью другого быта.

Так сам стиль Замятина вел его к фантастике. И естественно, что фантастика Замятина ведет его к сатирической утопии: в утопических «Мы» — все замкнуто, расчислено, взвешено, линейно. Вещи приподняты на строго вычисленную высоту. Кристаллический аккуратный мир, обведенный зеленой стеной, обведенные серыми линиями юниф (uniform) люди и сломанные кристаллики их речей — это реализация замятинского орнамента, замятинских «боковых» слов.

Инерция стиля вызвала фантастику. Поэтому она убедительна до физиологического ощущения. Мир обращен в квадратики паркета — из которых не вырваться.

Но стоит поколебаться вычисленной высоте этой фантастики — и происходит разрыв. В утопию влился «роман» — с ревностью, истерикой и героиней. Языковая фантастика не годится для ревности, розовая пена смывает чертежи и переносит роман подозрительно близко; вместе с колебанием героя между двухмерным и трехмерным миром колеблется и сам роман — между утопией и Петербургом. И все же «Мы» — это удача [14].

7

Удача Замятина, и удачливость Эренбурга, и неудача Толстого одинаково характерны. Удача Замятина — личная удача, его окристаллизованный роман цельным сгустком входит в литературу. Удачливость Эренбурга доказывает, что роман на западном материале писать легко, а неудача Толстого — что он не нужен. И кроме того, что есть разные фантастики, как и разный Запад. Есть провинциальные декорации Толстого, кинематограф Эренбурга, двухмерность Замятина. Есть и еще одна фантастика и Запад — Каверин. У Каверина есть любопытные рассказы. Фантастика ему нужна для легкости, его фантастика юмористична. Для легкости ему нужен и «Запад». В новом его рассказе «Бочка» [15] — мир упрятан в винную бочку и вместе с ней катится — и спотыкается. Это немного легкомысленно, немного непочтительно, но зато весело. Когда писать становится трудно, когда даже фантастика становится стопудовой,— легкомыслие не вредно. Но Каверину следовало бы потерять чопорность стиля, не вдаваться в фантастику «всерьез» — ему нужно какое-то наполнение, чтобы вещь как-то зацепляла, не висела в воздухе. Может быть, юмористическое, а главное — русское. Мы устали от одноцветных плоскостей, от незадевающих колес. Вот почему так быстро стерся одноцветный лозунг, брошенный года два назад Львом Лунцем: «На Запад!»,— вот почему фабульный роман перестает интересовать [16], как перестала уже давно интересовать бесфабульная повесть. У Каверина есть легкость, есть юмор. Ему нужны краски.

8

И еще одному нас научила фантастика: нет фантастической вещи, и каждая вещь может быть фантастична [17].

Есть фантастика, которая воспринимается как провинциальные декорации, с этими тряпками нечего делать. И точно так же есть быт, который воспринимается как провинциальная декорация. Есть вещи (настоящие, подлинно бывшие или каждый день случающиеся вещи), которые так повернуты в нашей литературе, что их уже просто не различаешь. Так произошло с героем-чекистом. Демон-чекист Эренбурга, и мистик-чекист Пильняка, и морально-педагогический чекист Либединского — просто стерлись, сломались. Происходит странное дело: литература, из сил выбивающаяся, чтобы «отразить» быт,— делает невероятным самый быт [18]. После Эренбурга, и Пильняка, и Либединского мы просто не верим в существование чекистов. То же и о расстреле. Расстрел прошел все литературные стадии — и его остается только отменить. Вот например:

«Была морозная зимняя ночь. С колдовской луной, окруженной кольцом... Мне не хотелось говорить; я слишком устал за день и отдыхал в безмолвии этой синей, слегка морозной ночи... Мы въехали в монастырский лес, в сборище волшебных деревьев, заиндевевших, похожих на предсмертные мечты замерзающего. Иногда деревья расступались, и видны были зачарованные синие полянки» [19].

Это вовсе не из «Задушевного слова», и это вовсе не гимназист, отдыхающий на рождественских каникулах. Это воспоминания чекиста о расстреле из повести Либединского «Неделя». И так же обстоит со всеми разнообразными способами убийства, которые описывает Шишков. Они больше не воспринимаются литературно [20].

Для того чтобы литература зацепляла быт, она не должна его отражать, для этого литература — слишком ненадежное и кривое зеркало, она должна сталкиваться в чем-то с бытом. Так сталкивался с бытом Пушкин, и так не сталкивался Златовратский. «Отражающая» литература поделила между собою темы по литературным группировкам — деревню и провинцию получили писатели, пишущие образной прозой, город — новеллисты, идущие от натуралистической новеллы 80-х годов [21].

Недаром всплыла экзотическая сибирская деревня Всеволода Иванова и Сейфуллиной. Всеволод Иванов — крепкий писатель, владеющий диалектизмом, строящий стиль на богатой лексической окраске. Таковы его «Цветные ветра» [22], где тема — крестьянский бунт — дана в буйной, почти заумной лексике, не нуждающейся в значении: «Уй-бой».

Всеволод Иванов — писатель малой формы, вернее — расплывчатой формы, которая держится ярким словом. Как только он уходит от своего буйного словаря — большая вещь ему не удается,

обнажается серый, тянущийся сюжет («Голубые пески») [23]. Но в малой форме он интересен. Такой рассказ, как «Долг» [24], доказывает, что Всев. Иванов не стоит на месте. Здесь язык Иванова сдержан (к сожалению, появились пильняковские интонации), интерес сосредоточен на фабуле, и герои убедительны. Следом за Всев. Ивановым идет Л. Сейфуллина. Она хуже владеет языком, более сдержанна, менее экзотична (удачный рассказ — «Правонарушители») [25].

Многое у Всев. Иванова берет и Никитин («Бунт») [26] — петроградский писатель, пишущий по законам своего стиля о провинции. (Теперь он написал «На Западе» [27], но Запад у Никитина тоже провинциальный, где-то в губернском городе.) Писатель Никитин — несобранный, переимчивый. Кое-что есть у него от Пильняка, кое-что от Иванова. У Никитина хорошее наполнение, некоторые вещи интересны («Пес»),— но его лирическая проза с мягкой путаной фразой как-то удивительно неэнергична.

Кстати, о переимчивости; она — любопытный показатель. Както стерлись границы между писателями, писатели стали текучи — и одна и та же фраза как-то течет по всем. И есть такие смеси, где рядом с интонациями Пильняка можно видеть образ Замятина, диалектизм Всев. Иванова и даже ритм Андрея Белого. (К слову сказать, этот ритм, соблазняющий столь многих, пора бы передать поэтам — писать прозу стихами как-то непроизводительно.) А городские бытовики — по преимуществу другая школа, другие традиции. Здесь — царство натуралистической новеллы 80-х — 90-х годов; эта традиция очень сильная, дочеховская и послечеховская (от Потапенко до Куприна), и отличается от чеховской именно своей жанровой расплывчатостью и эмоциональными нажимами.

Таковы рассказы О. Форш («Обыватели»): некоторые из них эмоционально сильны («Климов кулак»), некоторые — совершенно традиционны («Катастрофа», «Неголодающий индус») [28]. Таковы некоторые рассказы Мариэтты Шагинян (ср. в особенности «Коринфский канал») [29]. Примыкает сюда Н. Ляшко («Железная тишина») [30] — очень традиционный, в серых тонах бытовик.

И любопытно, что когда он пишет о деревне («Радуга») — он тотчас переходит в разряд образной прозы, с пейзажами, с лирикой.

Те же традиции «городского» натуралистического рассказа и у Аросева («Белая лестница») [31], наивного по дидактизму (впрочем, у него и другие влияния: в «Барабанщике рыжем» — ритм — опять ритм! — от «Николая Курбова», в котором ритм, в свою очередь, от Андрея Белого). Сочетание натуралистического рассказа с газетным фельетоном дает Зозуля, что не мешает ему проваливаться очень часто в простую тривиальность. В глубокую тривиальность провалился натуралистический рассказ у Никандрова («Рынок любви».— «Наши дни», № 4).

В стороне стоит М. Слонимский. В «Машине Эмери» [32] он значительно вырос. Психология, которая у «отражающих» натура-

листов выдвинута на первый план,— у него спрятана. Рассказы его сжаты, построены на отскакивающих пружинах; ему удается анекдот — «Сельская идиллия». Но и у него проскальзывает родство с традиционным натуралистическим рассказом — под его «Актрисой» мог бы подписаться и Потапенко.

«Отражающие» бытовики не освежают литературы и ничего не дают быту. Их быт — давно олитературенный и с подлинным бытом поэтому имеет мало общего, сколько бы ни вводили бытовики «новых вещей». Для того чтобы вещь столкнуть с места в литературе, она должна быть литературно нова; нерасчетливо в старую бумагу толкать новую вещь — от этого только рвется бумага [33].

9

Характерно, что многие течения, приговоренные критикой, продолжают жить и развиваться. Характерно продолжающееся и расширяющееся развитие сказа [34]. Сказ идет по нескольким путям и дает любопытные явления. Здесь и старший, юмористический сказ, идущий от Лескова, здесь и сказ ремизовский — лирический, почти стиховой.

Юмористический сказ продолжает культивировать Зощенко. Собственно, не мешало бы условиться, что такое сказ. Сказ, говорят обычно,— это призма, сквозь которую пропускается действие. Но призма дается в каждом стиле, каждый стиль меняет вещь, поворачивает ее, и призма импрессионистического стиля сильнее поворачивает, преломляет вещь, чем любой сказ. А «призма» уже наделала бед. Она ввела в заблуждение одного критика, который заявил недавно, что сказ нужен писателю для того, чтобы лучше и удобнее скрывать свое собственное лицо [35]. Отсюда следует, что у всех пишущих сказом совесть нечиста, а все мошенники говорят сказом, что должно, несомненно, заинтересовать угрозыск. Дело, однако, не в «призме», дело в самой ощутимости слова. Сказ делает слово физиологически ощутимым — весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю — и читатель *входит* в рассказ, начинает интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его. Сказ вводит в прозу не героя, а читателя. Здесь — близкая связь с юмором. Юмор живет словом, которое богато жестовой силой, которое апеллирует к физиологии,— навязчивым словом. Таков сказ Зощенки, и поэтому он юморист. Его мещанский сказ убедителен. Но сказ *играет* словом и влечет за его пределы — к пародии. В повести «Аполлон и Тамара» [36] Зощенко дает полупародию, со сложными эмоциями. Пишет юмористическим сказом и Михаил Волков — его книжка «Дубье» [37] писана деревенским сказом; рассказы попорчены слащавой моралью для младших классов трудшкол.

Есть другой сказ, высокий, лирический. И он делает ощутительным слово, и он адресован к читателю. Но тогда как коми-

ческий сказ как-то физически наполняет слово,— лирический только придвигает к нему читателя. Лирический сказовик — Леонов, молодой писатель с очень свежим языком. Неудачна книжка Леонова «Деревянная королева»[38] с душной комнатной фантастикой, но и эти рассказы (в особенности «Валина кукла») выделяются своей словесной чистотой. «Петушихинский пролом»— почти поэма, пейзажи ее могли бы встретиться и в стихах; деревня Леонова — тоже деревня стиховая, пряничная, из «духовных стихов» (через Ремизова). Третья книга Леонова — «Туатамур» — совершенно лирическая поэма. Экзотический сказ с восточными образами, с фразами из корана — идет от лица полководца Чингис-хана. Вся вещь лексически приподнята, инструментована «по-татарски». Леонов вводит целые татарские фразы, и эта татарская заумь окрашивает весь рассказ, сдвигая русскую речь в экзотику, делая ее персидским ковром. Здесь — пределы прозы. Еще немного — и она станет стихом. Стиховое начало в прозе — явление для русской прозы традиционное. Теперь сам стих необычайно усложняется, сам бьется в тупике; и прозе и стиху предстоит, по всей вероятности, разграничиться окончательно,—но на склоне течений появляются иногда неожиданно яркие вещи — может быть, Леонов будет таким «бабьим летом» стиховой прозы.

10

На склоне другого течения — тоже крупное явление. Я говорю о психологической повести. Мы давно устали от тяжелого психологизма. Хорошо, хотя и кручено, непросто, написанная «Анна Тимофевна» Федина — давит этой душной психологией,— и недаром автор ушел к роману-хронике. («Города и годы»[39] — любопытная попытка обновить сюжетный роман на современном материале). Рассказ Шмелева «Это было»[40] с тяжелой психологической фабулой имел бы успех пять лет тому назад — сейчас он не пугает. Но все может пригодиться. Вещи, пропущенные через психологический ток — если он достаточно силен и не общ, не суммарен,— разбиваются на грани, на осколки — и потом вновь склеиваются. Здесь крайний психологизм ведет к бытовой фантастике. Если на мир смотреть в микроскоп,— это будет особый мир. Таково «Детство Люверс» Пастернака[41]. Все дано под микроскопом переходного возраста, искажающим, утончающим вещи, разбивающим их на тысячи абстрактных осколков, делающим вещи живыми абстракциями.

В этой неожиданной вещи — очень редкое, со времени Льва Толстого не попадавшееся, ощущение, почти запах новой вещи. Вещь быта должна была раздробиться на тысячи осколков и снова склеиться, чтобы стать новой вещью в литературе. В литературе, по-видимому, склеенная вещь прочнее, чем целая. Все старания бытовиков-натуралистов дать целую вещь, вдвинуть глы-

бу быта в бумагу приводят только к тому, что из-под нее скользит еще один пласт бумаги — традиция, старая литературная вещь,— и читатель видит не вещь, а бумагу. Вещь нужно как-то сломать, чтобы почувствовать ее внове [42].

11

Еще один оползень. Возьмите «Петербург» Андрея Белого, разорвите главы, хорошенько перетасуйте их, вычеркните знаки препинания, оставьте как можно меньше людей, как можно больше образов и описаний — и в результате по этому кухонному рецепту может получиться Пильняк. И ведь получится конструкция — и название этой конструкции — «кусковая». От куска к куску. Все в кусках, даже графически подчеркнутых. Самые фразы тоже брошены как куски — одна рядом с другой,— и между ними устанавливается какая-то связь, какой-то порядок, как в битком набитом вагоне. В этих глыбах, брошенных одна на другую, тонет действие, захлебываются, пуская пузыри, герои. Только и слышно между кусками бормотание. Конца вещи совсем нет:

«Здесь я кончаю свой рассказ. Дело в том, что если искусство все, что я взял из жизни и слил в слова, как это есть для меня, то каждый рассказ всегда бесконечен, как беспредельна жизнь» («Три брата»).

«Место: места действия нет. Россия, Европа, мир, братство.

Герои: героев нет. Россия, Европа, мир, вера, безверье,— культура, метели, грозы, образ богоматери. Люди —мужчины в пальто с поднятыми воротниками, одиночки, конечно;—женщины:— но женщины моя скорбь,—мне романтику〈...〉» («Третья столица») [43].

Здесь начинается межкусковое бормотанье, а потом снова метет стилистическая метель. Метель — любимый образ Пильняка [44]; эта метель, как мы видели из приложенного списка, по темам довольно разнообразна. В метель, созданную по образу и подобию своего стиля, Пильняк обратил революцию, историю. И здесь тоже для него — куски, иногда связанные «полом». И хотя в гудении этой метели мы ясно различаем голос Андрея Белого и иногда Ремизова, по она все-таки гудит — пока ее слушают. Конструкция предана на волю счастливого случая, метель метет,— но кусковая конструкция обязывает по крайней мере к одному: чтобы были куски. И здесь у Пильняка два выхода: в цитату и в документ. Цитатор Пильняк беспримерный. Бывали в литературе случаи цитат, но цитат страницами пока не было. Прием это удобный — в самом деле, незачем говорить самому, когда это может делать другой. Но вместе с тем и опасный. Он удается Пильняку, когда он цитирует Бунина, но совсем не удается, когда он цитирует Пильняка. (Пильняк любит себя цитировать; «Волки»—«Повести о черном хлебе».) [45] И это потому, что куски Пильняка уже сами по себе кажутся цитатами.

Недаром Пильняк вынужден иногда говорить по телефону читателю: «Говорю я, Пильняк».

И цитата бежит на более живой материал — на документ. Пильняк любит документ («Числа и сроки») — и документ в куске у него выглядит как-то по-новому. Цитата из Свода законов и купчих крепостей оказывается более убедительной и сильной, чем цитата из Пильняка. Документ и история,—на которые падают пильняковские куски, — куда-то ведут Пильняка из его бесконечного рассказа, за рассыпанные глыбы. К сожалению, в истории у Пильняка плохие источники — например, ни в коем случае нельзя считать авторитетом исторической науки Мережковского, а в «Kneeb Piter Kommondor» Пильняк его пересказывает.

NB. Кто хочет узнать, как никогда не говорили и не могли говорить в эпоху Петра — тот должен прочесть этот рассказ:

«Шляхетство есть без всякого повоира и в консилиях токмо спектакулями суть» [46].

Такими спектакулями написан сплошь весь рассказ. Здесь метель превращается в словарную бурю.)

Пильняк — оползень; только на основе полного жанрового распада, полной жанровой неощутимости мог возникнуть этот рассыпанный на глыбы прозаик, каждая глыба которого стремится к автономии.

И когда оползень хочет снова взобраться на устои — это ему не удается. Последняя книга Пильняка «Повести о черном хлебе» неудачна именно потому, что в них Пильняк стремится собраться, стремится дать повесть. Но повесть, начиненная кусками, расползается, а цитаты уже не читаются. Когда Гейне дали брошюру Венедея, он сказал: «Такой тонкой книжки Венедея я читать не стану: море воды нельзя судить по столовой ложке».

Для Пильняка замкнутая конструкция — та же столовая ложка. Вместо метели получается столовая ложка метели.

Выход для оползня — оползать все больше — в документе, в истории, в олитературенной газете, может быть, намечается этот выход для этой литературы, которая уже почти не «литература».

12

А между тем у Пильняка уже школа. Рядом с большим оползнем оползают маленькие. Смягчить разрывы между кусками, сгладить фразу, сомкнуть глыбы простым и несложным действием — и может получиться рассказ. Таковы рассказы Малышкина «Падение Даира» и «Вокзалы». «В прощальных кликах приветствий, любопытств, ласк, юные проходили по асфальтам, надменно волоча зеркальные палаши за собой; в вечере, в юных была красота славы и убийств. И шла ночь; во мраке гудело море неотвратимым и глухим роком; и шла ночь упоений и тоски» («Падение Даира». Альм. «Круг», 1, 1923, стр. 34). Все это — «Метель» Пильняка. Есть у Малышкина и «почти цитаты», правда

неслышные, из Бунина и Всев. Иванова. Правда, метель метет на ограниченном пространстве единого действия, но все же нет основания принимать эту небольшую метель за новую фазу «рассказа без героя». Без героя обходится и Пильняк. И любопытно, что уже выработалась какая-то общая пильняковская фраза, которая мелькает то тут, то там, то у Малышкина, то у Буданцева, то у других. Это какая-то фраза о буферах, о секторе, буграх, брезентах и элеваторах.

Вот она у Пильняка: «Из гама города, из шума автобусов, такси, метро, трамваев, поездов выкинуло в тишину весенних полей на восток» («Никола-на-Посадьях», М., 1923, стр. 125). «В Лондоне, Ливерпуле, Гавре, Марселе, Триесте, Копенгагене, Гамбурге и прочих городах, на складах, в холодильниках, в элеваторах, подвалах — хранились, лежали, торчали, сырели, сохли — ящики, бочки, рогожи, брезенты, хлопок, масло, мясо, чугун, сталь, каменный уголь» (там же, стр. 169).

Вот она у Буданцева («Мятеж»): «рев рек, скреп, скрежетанье, дрожь: не то брань, не то свист под клинькающим буфером; визжа, занывала сталь, кроша и крошась; саповатые ахали вестингаузы ⟨...⟩ воспалялся и дыхал паровоз ⟨...⟩ Чудовище жрало телеграфные столбы и стрелки, знобли рельсы» (альм. «Круг», 2, 1923, стр. 96).

Вот она у Малышкина: «И вдруг слева застрочило, запело, взвизгнуло медными нитями ввысь — и в степи, в озера бежали поднимающиеся из-за бугров, бежали пригнутыми, разреженными токами в крик и грохот, где танки плющили кости, дерево и железо ⟨...⟩». («Падение Даира». Альм. «Круг», 1 стр. 46).

Словно все произведения стали сплошным тришкиным кафтаном — у всех есть какие-то пустоты, которые заполняются клинканьем буферов.

А цитата из Бунина была у Пильняка недаром. Оказывается, в ней весь секрет большой формы. Эту с тесными словами цитату из «Господина из Сан-Франциско» можно растянуть на 50—100--200 страниц. Метели для этого не нужно, достаточно сквозняка. «Морской сквозняк» Лидина [47]— бесконечная цитата из Бунина,— но цитата, взятая не у Бунина, а у Пильняка.

У Бунина яд конденсирован. «Господин из Сан-Франциско» — вещь малая, но сгущенная. Если кристаллик яда развести в ведрах воды — он от этого не станет ядовитее. Такой раствор в каждой главе «Морского сквозняка». Глава плывет к главе, слова танцуют шимми; они могли бы плыть в любом порядке, в любом направлении — от этого дело бы не изменилось. И они только притворяются главами — это не главы, это рассказы, въезжающие друг в друга. Нет ощущения тесно плывущих вещей (Бунин) — остается только ощущение тесноты. И при этой тесноте — удивительная бедность, ни с чем не сравнимая одноцветность. Если человек сидит над стеклянной колбой,— вы можете дальше не читать: все будет стеклянным:

«Невтонов под стеклянной крышей в стекле реторт, колб, перегонных трубок — сам застеклился. Его застекленного вел через стеклянный полдень ‹...› стеклянный человек, неподвижный как реторта. У человека были стеклянные бутылочно-зеленые глаза ‹...›» В стеклянных ретортах... В стеклянных ретортах... В стеклянных ретортах... Так начинаются абзацы, так начинены фразы. И уж конечно везде, решительно везде: в Европе, в мире и в психологии — будет дуть «морской сквозняк» и идти дождь — потому что сквозняк дует и дождь идет в первой главе. От одного и того же сквозняка хворает тетка Амалия и гибнет Европа. Но если все, решительно все назвать стеклом, а потом все, решительно все — сквозняком,— то от этого пострадают только стекло и сквозняк — они потеряют значение.

И вы можете отчленить сколько угодно стекол и сколько угодно дождей и сквозняков — они разнимаются — словесное шимми от этого не прекратится.

Куски Пильняка катит стилистическая метель, шимми Лидина — образный сквознячок — каждый образ сквозным ветром дует через отведенную ему главу. Он может дуть на протяжении одной главы, и двух глав, и двадцати глав. Весь секрет в том, что это не главы, а рассказы и что «Морской сквозняк» — не повесть, а вытянувшаяся цитата из Бунина, взятая не у Бунина, а у Пильняка.

Цитировать, вообще говоря,— дело легкое: это доказывают «Мышиные будни», в которых Лидин цитирует уже не Бунина, а других. Получаются «куски» не только в конструкции — а и в стиле: одна книга одного стиля, другая — другого. Стиль стало легко менять —его сносит ветром от одного писателя к другому.

13

С Пильняком мы докатились до границ литературы — стилистическая метель домела до края.

Еще два слова о нескольких книгах, тоже на краю литературы, только на другом. О мемуарах и письмах.

Вышли «Мои университеты» Горького[48]. Вышли в Берлине «Сентиментальное путешествие» и «Zoo» («Письма не о любви») Виктора Шкловского[49]. У Горького были уже автобиографии. Его «Детство» напоминало другие «Детства», хотя его детство и не напоминало других детств. Это было как бы «Детство Багрова внука», вывернутое наизнанку. «В людях» — незаметно перешло в «биографию великих людей» Павленкова. Здесь было много морального о мерзости человеческой, много учительства. Новая книга Горького — свежее.

Недлинные рассказы написаны почти просто. Досадна только бумажная головная фантастика (в рассказе «О вреде философии»). От Павленкова остался в книге Короленко. Зато прекрасен рассказ «Сторож» и конец рассказа о первой любви.

Как бы то ни было, Горький вовремя пишет свои мемуары. Он — один из тех писателей, личность которых сама по себе — литературное явление; легенда, окружающая его личность,— это та же литература, но только ненаписанная, горьковский фольклор. Своими мемуарами Горький как бы реализует этот фольклор. Но он нов не там, где пишет канонические мемуары,— мемуары испытанная, старая жанровая форма и новой литературной вещи не дает,— а там, где разрывается этот старый замкнутый жанр. Горький это делает в напечатанных в «Беседе» микроскопических отрывках; без смазочного материала старого жанра эти отрывки необычайно живы; их отрывочность, мимолетность, как бы внелитературность делает эти записки тем жанром в прозе, которым в стихах — были «стихотворения на случай», Gelegenheitsgedichte [50].

14

«Zoo» Шкловского — вещь тоже «на границе».

Прежде всего, конечно, письма вовсе не производят впечатления *частных* писем — и в этом смысле они не примыкают ни к розановским письмам, ни к горьковским отрывкам, о которых сам Шкловский говорит в романе. Это литературные «письма» с литературными образами, идущими цепью, со многими линиями сюжета. Но в чем интерес книги, почему эта образная проза, которая была невозможна у Белого, возможна у Шкловского? Книга интересна тем, что на одном эмоциональном стержне сразу даны — и роман, и фельетон, и научное исследование. Материал фельетона и романа переплетается совершенно необычным образом с теорией литературы. Мы не привыкли читать роман, который в то же время является научным исследованием. Мы не привыкли к науке в «письмах о любви» и даже в «письмах не о любви». Наша культура построена на чопорном дифференцировании науки и искусства. Только в некоторых случаях — наперечет — эти области соединялись в одно — так Гейне в своих «Reisebilder», в «Парижских письмах» — и в особенности в «Истории философии и литературы в Германии» — объединил газетную корреспонденцию, портреты, очень личные, и крупную соль научной мысли.

Этот роман — эмоциональный, не боящийся сентиментальности — данный на необычном материале -- тоже «на грани».

15

— А что же дальше?

— Куда пойдет литература?

Но и «что же» и «литература» — совсем не такие простые понятия. Литература идет многими путями одновременно — и одновременно завязываются многие узлы. Она не поезд, который приходит на место назначения. Критик же — не начальник станции. Много заказов было сделано русской литературе. Но заказывать ей бесполезно: ей закажут Индию, а она откроет Америку [51].



Т. РАЙНОВ. «АЛЕКСАНДР АФАНАСЬЕВИЧ ПОТЕБНЯ»

Потебня — имя огромного значения как в области лингвистики, так и в области теории литературы. Новые течения в обеих областях не обходят его, а или отправляются от него [1], или так или иначе определяют свое к нему отношение [2]. Поэтому — с одной стороны, очень своевременным было бы популярное изложение системы Потебни и отчетливый итог сделанного им в практической разработке лингвистики и теории литературы,— а с другой стороны, доказывать и утверждать его и без того бесспорное значение представляется лишним.

Автор же пошел как раз вторым путем. Его цель — «дать почувствовать огромную духовную индивидуальность Потебни» (стр. 6). При этом гениальность Потебни доказывается странными средствами: для этого вовсе, напр., не требуется доказывать сходство Потебни с Марксом (стр. 64—65), а также вовсе не нужно утверждать, что Потебня был гениальным поэтом. Иначе никак невозможно объяснить сличение перевода Потебни из «Одиссеи» с переводом Жуковского [3], полный разгром стиля Жуковского и сопоставление Потебни с Гомером (стр. 55—60). Кстати, приведенные гекзаметры Потебни никак в этом не убеждают. А ведь тогда как изложению всех основных идей Потебни отведено всего 25 страниц,— утверждению Потебни как поэта отведено 5.

Естественно, что основы учения Потебни изложены слишком обще, не связаны с конкретными его исследованиями, не освещены примерами. И даже в этих общих рамках изложение не полно. Так, не освещено и не названо понятие «внутренней формы» — основное для литературной теории Потебни.

Потебня Райнова — прежде всего философ, только затем уже лингвист и в микроскопической мере — теоретик литературы [4].

В результате нельзя сказать, чтобы читатель получил достаточно отчетливое представление о конкретной научной работе Потебни [5].

В библиографическом плане получилось нечто очень напоминающее павленковские биографии «великих людей», икона, опирающаяся одним концом на Маркса, другим на Гомера.

✻

БОРИСУ ПАСТЕРНАКУ

ПРОМЕЖУТОК

Здесь жили поэты.
Блок [1]

1

Писать о стихах теперь почти так же трудно, как писать стихи. Писать же стихи почти так же трудно, как читать их. Таков порочный круг нашего времени. Стихов становится все меньше и меньше, и, в сущности, сейчас есть налицо не стихи, а поэты. И это вовсе не так мало, как кажется.

Три года назад проза решительно приказала поэзии очистить помещение [2]. Место поэтов, отступавших в некоторой панике, сполна заняли прозаики. При этом поэты необычайно редели, а число прозаиков росло. Многие из прозаиков тогда еще не существовали, но тем не менее считались вполне существующими, а затем и действительно появились. Была спешка, роды были преждевременные, торопливые — «Серапионы» были, напр., переведены на испанский язык задолго до того, как написали что-либо по-русски [3]. Все мы отчетливо видели: проза побеждает, поэзия отступает, все мы даже почему-то радовались этому (очень уж приелись вечера поэтов), но, собственно, в чем дело, что из этой победы выйдет и куда это окончательно отступит поэзия,— так как-то ближайшим образом и не представляли. Теперь — поэзия «отступила» окончательно, и дело оказывается не очень простым.

Факт остается фактом: проза победила. Старый читатель, когда в его руки попадал журнал или альманах, бросался сначала на стихи и, только уж несколько осовев, пробегал прозу. Читатель недавней формации тщательно обходит стихи, как слишком постаревших товарищей, и бросается на прозу. Вместо поэтесс появились прозаиссы. (Совсем недавно читатель начал как-то обходить и стихи и прозу. Это еще робкий, еще не признающийся в этом читатель; тем не менее он едва ли не самый любопытный — он непосредственно идет к хронике, рецензии, полемике — к тем журнальным задворкам, из которых вырисовывается новый тип журнала.) [4].

Итак, у нас «расцвет прозы». Это положение, так сказать, установленное, и я даже не собираюсь его оспаривать. Написать рассказ не хуже Льва Толстого, по соображениям критики, теперь нетрудно. И правда, прозаическая продукция растет, поэтическая падает. У прозаиков и поэтов часы идут по-разному.

Время стихов не определяется теперь днем их появления; время прозы определяется авансом. А между тем отношения побежденных и победителей, повторяю, совсем не так просты.

Проза живет сейчас огромной силой инерции. С большим трудом, по мелочам удается преодолевать ее, и это делается все труднее и, по-видимому, бесполезнее. Иногда кажется, что это не писатель, а сама инерция написала рассказ и кончила его обязательно гибелью главного героя или, по крайней мере, Европы [5]. Для поэзии инерция кончилась. Поэтический паспорт, приписка к школе поэта сейчас не спасут. Школы исчезли, течения прекратились закономерно, как будто по команде. Нарастали в геометрической прогрессии, дифференцировались, распадались; затем самоопределение малых поэтических национальностей стало совершаться на пространстве квартиры, и, наконец, каждый был оставлен на самого себя.

Теперь это дело седой старины, а ведь еще года два назад даже эмоционалисты, которые заявляли, что лучшее в мире это любовь [6] и какие-то еще более или менее радостные чувства,— даже они, кажется, считались не то школой, не то течением.

Эта смена школ одиночками характерна для литературы вообще, но самая стремительность смен, самая жестокость борьбы и быстрота падений — темп нашего века. XIX век был медленнее. У нас нет поэтов, которые бы не пережили смены своих течений [7],— смерть Блока была *слишком* закономерной.

Поэтическая инерция кончилась, группировки смешались, масштаб стал неизмеримо шире. Объединяются совершенно чужие поэты, рядом стоят далекие имена. Выживают одиночки [8].

И игра в поэзию сейчас идет высокая. Стих — трансформированная речь; это — человеческая речь, переросшая сама себя. Слово в стихе имеет тысячу неожиданных смысловых оттенков, стих дает новое измерение слову. Новый стих — это новое зрение. И рост этих новых явлений происходит только в те промежутки, когда перестает действовать инерция; мы знаем, собственно, только действие инерции — промежуток, когда инерции нет, по оптическим законам истории кажется нам тупиком. (В конечном счете, каждый новатор трудится для инерции, каждая революция производится для канона.) [9] У истории же тупиков не бывает. Есть только промежутки.

Один поэт-одиночка говорил мне, что «каждый час меняет положение». Сам стих стал любимой темой поэтов. Лучшая половина стихов Пастернака — о стихе. Мандельштам пишет о «родном звукоряде», Маяковский о «поэтических шорах» [10].

О вещах, готовых стихах, тем паче о книгах промежутка трудно говорить. О поэтах, которые идут через промежуток, легче.

2

Прокатилась дурная слава [11].

Поэтическое местничество в промежутке соблюдать совершенно не приходится. Первым — Есенин. Он один из характернейших поэтов промежутка. Когда после боя наступает отдых, в глаза бросается местность. Когда инерция кончается, первая потребность — проверить собственный голос. Есенин проверяет его на резонансе, на эхо. Это путь обычный.

Когда литературе трудно, начинают говорить о читателе. Когда нужно перестроить голос, говорят о резонансе. Этот путь иногда удается — *читатель*, введенный в литературу, оказывается тем литературным двигателем, которого только и недоставало для того, чтобы сдвинуть слово с мертвой точки. Это — как бы «мотивировка» для выхода из тупиков. В поэзии это сказывается иногда изменением интонации — под углом обращения к «читателю» меняется весь интонационный строй. В прозе на читателя рассчитан сказ, заставляющий его «играть» всю речь. И такой «внутренний» расчет на читателя помогает в периоды кризиса (Некрасов) [12].

Но есть и другое обращение к читателю — можно сделать стих штампом, язык привычным. Такое обращение беднит.

Есенин отступает неудержимо.

Прежняя лирика Есенина была, конечно, глубоко традиционна; она шла и от Фета, и от условного поэтического «народничества», и от примитивно понятого через Клюева Блока. В сущности Есенин вовсе не был силен ни новизной, ни левизной, ни самостоятельностью. Самое неубедительное родство у него — с имажинистами, которые, впрочем, тоже не были ни новы, ни самостоятельны, да и существовали ли — неизвестно. Силен он был эмоциональным тоном своей лирики. Наивная, исконная и потому необычайно живучая стиховая эмоция — вот на что опирается Есенин. Все поэтическое дело Есенина — это непрерывное искание украшений для этой голой эмоции [13]. Сначала церковнославянизмы, старательно выдержанный деревенский налет и столь же традиционный «мужицкий Христос»; потом — бранные слова из практики имажинистов, которые были таким же, в сущности, украшением для есенинской эмоции, как и церковнославянизмы.

Искусство, опирающееся на эту сильную, исконную эмоцию, всегда тесно связано с личностью. Читатель за словом видит человека, за стиховой интонацией угадывает «личную». Вот почему необыкновенно сильна была в стихах литературная личность Блока (не живой, не «биографический» Блок, а совсем другого порядка, другого плана, стиховой Блок) [14]. Вот почему замечателен «Пугачев» Есенина, где эта эмоция новым светом заиграла на далекой теме, необычайно оживила и приблизила ее:

— Дорогие мои, хорошие! [15]

Литературная, стиховая личность Есенина раздулась до пределов иллюзии. Читатель относится к его стихам как к документам, как к письму, полученному по почте от Есенина [16]. Это, конечно, сильно и нужно. Но это и опасно. Может произойти распад, разделение — литературная личность выпадет из стихов, будет жить помимо них; а покинутые стихи окажутся бедными. Литературная личность Есенина — от «светлого инока» в клюевской скуфейке до «похабника и скандалиста» «Кабацкой Москвы» — глубоко литературна. Его личность — почти заимствование,— порою кажется, что это необычайно схематизированный, ухудшенный Блок, пародированный Пушкин; даже собачонка у деревенских ворот лает на Есенина по-байроновски [17]. И все же эта личность, связанная с эмоцией, была достаточно убедительна для того, чтобы заслонить стихи, для того, чтобы вырасти в своеобразный внесловесный литературный факт. В последних стихах Есенина [18] «личность» сыграла последний акт. Ни «инока в скуфейке», ни поэта, «жарящего спирт» [19]. «Скандалист» покаялся в «скандалах», драматическое напряжение ослабело. Личность больше не заслоняет стихов. А между тем, если отвлечь зрителя от актера, драма как Lese Drama становится сомнительной; снять с картины название, и картина окажется олеографией. Поэт, который так дорог почитателям «нутра», жалующимся, что литература стала «мастерством» (т. е. искусством, как будто она им не была всегда), обнаруживает, что «нутро» много литературнее «мастерства». Примитивной эмоциональной силой, почти назойливой непосредственностью своей литературной личности Есенин затушевывал литературность своих стихов [20]. Теперь он кажется порою хрестоматией «от Пушкина до наших дней»:

Я посетил родимые места

Да! теперь решено. Без возврата
Я покинул родные поля.

Ах! какая смешная потеря!
<...>
Золотые, далекие дали! [21]

Но может быть, и это не так плохо? Может быть, это нужные банальности? Эмоциональный поэт [22] ведь имеет право на банальность. Слова захватанные, именно потому что захватаны, потому что стали ежеминутными, необычайно сильно действуют. Отсюда — притягательная сила цыганщины. Отсюда — банальности Полонского, Анненского, Случевского, апухтинское завыванье у Блока. Но в том-то и дело, что, желая выровнять лирику по линии простой, исконной эмоции, Есенин на деле переводит ее на досадные и совсем не простые традиции. Есть досадные традиции — стертые. (Так стерт для нас сейчас — как традиция — и Блок.) Есть общие места, которые никак не могут стать на место стихов, есть стихи, которые стали «стихами вообще» и пе-

рестали быть стихами в частности. Досаден (был и есть) Розенгейм (а ведь его когда-то путали с Лермонтовым); досадна и традиция Розенгейма — стиховая плоскость. А Есенин идет именно к стихам вообще:

И полилась печальная беседа
Слезами теплыми на пыльные листы [23].

Эта банальность слишком эпична, слишком обстоятельна, чтобы встать в ряд с прежними [24]. Здесь интонация лжет, здесь нет «обращения» ни к кому, а есть застывшая стиховая интонация вообще. Это — отход на плоскость «стиха вообще» (на деле — на уплощенный стих конца XIX века). Резонанс обманул Есенина. Его стихи — стихи для легкого чтения, но они в большой мере перестают быть стихами.

3

Au dessus de la mêlée [1*]

Еще отход.

Можно постараться отойти и стать в стороне. Положение это в достаточной степени величаво и соблазнительно.

Как Есенин совершает отход на пласт читательский, так роль Ходасевича — в отходе на пласт литературной культуры.

Но в результате и этот отход неожиданно оказывается отходом на читательское представление о стиховой культуре.

У нас есть богатая культура стиха (неизмеримо более богатая, чем культура прозы).

Мы помним глубже XIX век, чем люди XIX века помнили XVIII век. В 1834 г. Белинский отважно написал вздор о XVIII веке в «Литературных мечтаниях»; он с гордостью, даже энтузиазмом заявил о своем невежестве — и все с одной целью добраться до нужного (пусть и вполне неверного тогда, так же как и теперь): «У нас нет литературы» [25]. Наши тридцатые годы еще не настали, но открытия этой отрицательной Америки, верно, не последует и в тридцатых годах. В этом нам отказано. У нас одна из величайших стиховых культур; она была движением, но по оптическим законам истории она оборачивается к нам прежде всего своими вещами. Вокруг стихового слова в пушкинскую эпоху шла такая же борьба, что и в наши дни; и стих этой эпохи был сильным рычагом для нее. На нас этот стих падает как сгусток, как готовая вещь, и нужна работа археологов, чтобы в сгустке обнаружить когда-то бывшее движение.

Так ярый ток, оледенев,
Над бездною висит,
Утратив прежний грозный рев,
Храня движенья вид [26].

[1*] Над схваткой (*франц.*).

Самый простой подход — это подход к вещи. Она замкнута в себе и может служить превосходной рамкой (если вырезать середину).

В стих, «завещанный веками», плохо укладываются сегодняшние смыслы. Пушкин и Баратынский, живи они в нашу эпоху, вероятно, сохранили бы принципы конструкции, но и, вероятно, отказались бы от своих стиховых формул, от своих сгустков. Смоленский рынок в двухстопных ямбах Пушкина и Баратынского и в их манере — это, конечно, наша вещь, вещь нашей эпохи, но как стиховая вещь — она нам не принадлежит.

Это не значит, что у Ходасевича нет «хороших» и даже «прекрасных» стихов. Они есть, и возможно, что через 20 лет критик скажет о том, что мы Ходасевича недооценили. «Недооценки» современников всегда сомнительный пункт. Их «слепота» совершенно сознательна. (Это относится даже к таким недооценкам, как недооценка Тютчева в XIX веке.) Мы сознательно недооцениваем Ходасевича, потому что хотим увидеть свой стих, мы имеем на это право. (Я говорю не о новом метре самом по себе. Метр может быть нов, а стих стар. Я говорю о той новизне взаимодействия всех сторон стиха, которая рождает новый стиховой смысл.)

А между тем есть у Ходасевича стихи, к которым он сам, видимо, не прислушивается. Это его «Баллада» («Сижу, освещаемый сверху...») со зловещей угловатостью, с нарочитой неловкостью стиха; это стихотворная записка: «Перешагни, перескочи...» — почти розановская записка, с бормочущими домашними рифмами, неожиданно короткая — как бы внезапное вторжение записной книжки в классную комнату высокой лирики; обе выпадают из его канона [27]. Обычный же голос Ходасевича, полный его голос — для нас не настоящий. Его стих нейтрализуется стиховой культурой XIX века. Читатель, который видит в этой культуре только сгустки, требует, чтобы поэт видел лучше его [28].

4

И быстрые ноги к земле приросли [29].

Есть другая опасность: увидеть как сгустки — собственные вещи — попасть в плен к собственной стиховой культуре.

Здесь — в первую очередь — вопрос о темах. В плен к собственным темам попадают целые течения — этому нас учит история. Как удивились бы наши школьники, если бы узнали, что темы «сентиментализма» — «любовь», «дружба», «плаксивость» его — вовсе не характеризуют самого течения (а стало быть, «сентиментализм» вовсе не сентиментализм). Да, любовь, дружба, скорбь по утраченной молодости — все эти темы возникли в процессе работы как скрепа своеобразных принципов конструкции, как оправдание камерного стиля карамзинизма и как «комнат-

ный» отпор высоким и грандиозным темам старших. А потом, потом самая тема была узаконена, стала двигателем — Карамзин подчинился Шаликову.

Но пример более к нам близкий — символизм, который только к концу осознал свои *темы* как главное, как двигатель — и пошел за темами и ушел из живой поэзии.

То же и с отдельными поэтами. Наша эпоха, которая много и охотно говорит о Пушкине, мало у него в сущности учится. А Пушкин характерен, между прочим, своими отходами от старых тем и захватом новых. Огромной длины эволюционная линия между «Русланом и Людмилой» и «Борисом Годуновым», а ведь промежуток здесь только в 5 лет [30]. Этот переход был у Пушкина всегда революционным актом. Так в конце он отходил на историю, прозу, журнал — и вместе с тем на новые темы. Смелость его переходов нам мало понятна. Мы предпочитаем держаться своих тем. Наша эпоха предпочитает учиться у Гоголя — у Гоголя второй части «Мертвых душ», которого вела тема; опустив голову, поэты бредут в плен собственных тем.

Они не помнят и веселого примера Гейне, вырвавшегося на свободу из канона собственных тем, из «манеры Гейне», как он сам писал. И каких тем! Любви, ставшей каноном для всего XIX века. Он, как и Пушкин, не стыдился измен. В поэзии верность своим темам не вознаграждается.

В плену у собственных тем сейчас Ахматова. Тема ее ведет, тема ей диктует образы, тема неслышно застилает весь стих. Но любопытно, что когда Ахматова начинала, она была нова и ценна не своими темами, а *несмотря* на свои темы. Почти все ее темы были «запрещенными» у акмеистов. И тема была интересна не сама по себе, она была жива каким-то своим интонационным углом, каким-то новым углом стиха, под которым она была дана; она была обязательна почти шепотным синтаксисом, неожиданностью обычного словаря. Был новым явлением ее камерный стиль, ее по-домашнему угловатое слово; и самый стих двигался по углам комнаты — недаром слово Ахматовой органически связано с особой культурой выдвинутого метрически слова (за которой укрепилось неверное и безобразное название «паузника»). Это было совершенно естественно связано с суженным диапазоном тем, с «небольшими эмоциями», которые были как бы новой перспективой и вели Ахматову к жанру «рассказов» и «разговоров», не застывшему, не канонизованному до нее; а эти «рассказы» связывались в сборники — романы (Б. Эйхенбаум) [31].

Самая тема не жила вне стиха, она была стиховой темой, отсюда ее неожиданные оттенки. Стих стареет, как люди,— старость в том, что исчезают оттенки, исчезает сложность, он сглаживается — вместо задачи дается сразу ответ. В этом смысле характерным было уже замечательное «Когда в тоске самоубийства...». И характерно, что стих Ахматовой отошел постепенно от метра, органически связанного с ее словом вначале [32]. Стихи

выровнялись, исчезла угловатость; стих стал «красивее», обстоятельнее; интонации бледнее, язык выше; библия, лежавшая на столе, бывшая аксессуаром комнаты, стала источником образов:

Взглянула — и, скованы смертною болью,
Глаза ее больше смотреть не могли;
И сделалось тело прозрачною солью,
И быстрые ноги к земле приросли.

Это тема Ахматовой, ее главная тема пробует варьироваться и обновиться за счет самой Ахматовой [33].

5

Без эпиграфа.

Но и теме не выгодно держать в плену поэта. От этого она остается только темой; она теряет свою обязательность и под конец сама разлагается.

Непоседливый Вяземский так нападал на Жуковского: «Жуковский более других должен остерегаться от однообразия: он страх как легко привыкает. Было время, что он напал на мысль о смерти и всякое стихотворение свое кончал своими похоронами. Предчувствие смерти *поражает, когда вырывается;* но если мы видим, что человек каждый день ожидает смерти, а все-таки здравствует, то предчувствия его, наконец, смешат нас. 〈...〉 Евдоким Давыдов рассказывает, что изувеченный Евграф Давыдов говорил ему, что он все о смерти думает: « 〈...〉 ну, и думаешь, что умрешь вечером; ну, братец, и велишь себе подать чаю; ну, братец, и пьешь чай и думаешь, что умрешь; ну, не умираешь, братец; велишь себе подать ужинать, братец; ну, и ужинаешь и думаешь, что умрешь; ну, и отужинаешь, братец, и не умираешь; спать ляжешь; ну, братец, и заснешь и думаешь, что умрешь, братец; утром проснешься, братец; ну, не умер еще; ну, братец, опять велишь себе подать чаю, братец» [34].

Даже такая, казалось бы, застрахованная от пародии тема, как смерть, по-видимому, способна вызвать веселую пародию, а вместе и диаметрально противоположную трактовку. Измерения всех тем одинаковы — комнатные, мировые, они обязательны, пока не выпадают из произведения, и вызывают смену трактовки, когда высовываются из него.

6

Эта тема придет, прикажет [35].

Тема давит и Маяковского, высовывается из него. Русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века.

Хлебников сродни Ломоносову. Маяковский сродни Державину. Геологические сдвиги XVIII века ближе к нам, чем спокойная эволюция XIX века. Но мы все-таки не XVIII век, и поэтому приходится говорить раньше о нашем Державине, а потом уже о Ломоносове [36].

Маяковский возобновил грандиозный образ, где-то утерянный со времен Державина. Как и Державин, он знал, что секрет грандиозного образа не в «высокости», а только в крайности связываемых планов — высокого и низкого, в том, что в XVIII веке называли «близостью слов неравно высоких», а также «сопряжением далековатых идей».

Его митинговый, криковой стих, рассчитанный на площадный резонанс (как стих Державина был построен с расчетом на резонанс дворцовых зал), был не сродни стиху XIX века; этот стих породил особую систему стихового смысла. Слово занимало целый стих, слово выделялось, и поэтому фраза (тоже занимавшая целый стих) была приравнена слову, сжималась [37]. Смысловой вес был перераспределен — здесь Маяковский близок к комической поэзии (перераспределение смыслового веса давала и басня). Стих Маяковского — все время на острие комического и трагического [38]. Площадный жанр, «бурлеск» был всегда и дополнением, и стилистическим средством «высокой поэзии», и обе струи — высокая и низкая — были одинаково враждебны стихии «среднего штиля».

Но если для камерного, шепотного стиля открывается опасность среднего голоса, то площадному грозит опасность фальцета.

В последних вещах Маяковского есть эта опасность. Его верный поэтический прицел — это связь двух планов — высокого и низкого, а они все больше распадаются; низкий уходит в сатиру («Маяковская галерея»), высокий — в оду («Рабочим Курска») [39]. В голой сатире, как и в голой оде, исчезает острота, исчезает двупланность Маяковского. В сатире открыт путь к Демьяну Бедному — для Маяковского во всяком случае бедный [40], голая же ода очень быстро когда-то выродилась в «шинельные стихи». Только Камерный театр ведет пьесы с начала до конца на крике.

А толкает Маяковского на этот раздельный путь тема — тема, которая всплывает теперь над его стихами, а не держится в них, навязчивая, голая тема, которая вызывает самоповторение.

Эта тема придет,
прикажет:
— Истина! —
Эта тема придет,
велит:
— Красота! —

Тема верховодит стихом. И у стиха Маяковского перебои сердца. От прежнего, строчного стиха, с выделенными, кричащими и вескими словами, Маяковский перешел незаметно, то тут, то там, к традиционному метру. Правда, он этот стих явно пародирует, но тайно он к нему приблизился:

В этой теме,
    и личной
        и мелкой,
перепетой не раз
        и не пять,
я кружил поэтической белкой
и хочу кружиться опять [41].

И уже без пародии:

Бежало от немцев,
    боялось французов,
глаза
    косивших
        на лакомый кус,
пока доплелось,
        задыхаясь от груза,
запряталось
        в сердце России
            под Курск [42].

Строчной стих становится в последних вещах для Маяковского средством спайки разных метров. Маяковский ищет выхода из своего стиха в *пародическом осознании стиха.* (Этот путь Маяковский начал удачей в «150 000 000» неожиданных кольцовских строчек.) [43]

В «Про это» он перепробовал, как бы ощупал все стиховые системы, все затверделые жанры, словно ища выхода из себя. В этой вещи Маяковский перекликается с «Флейтой-позвоночником», со своими ранними стихами, подводит итоги; в ней же он пытается сдвинуть олитературенный быт, снова взять прицел слова на вещь, но с фальцета сойти трудно, и чем глубже вырытая в поэзии колея, тем труднее добиться, чтобы колесо не вертелось на месте. Маяковский в ранней лирике ввел в стих *личность* не стершегося поэта», не расплывчатое «я», и не традиционного «инока» и «скандалиста», а поэта с адресом. Этот адрес все расширяется у Маяковского; биография, подлинный быт, мемуары врастают в стих («Про это»). Самый гиперболический образ Маяковского, где связан напряженный до истерики высокий план с улицей,— сам Маяковский.

Еще немного — и этот гиперболический образ высунет голову из стихов, прорвет их и станет на их место. В «Про это» Маяковский еще раз подчеркивает, что стихия его слова враждебна

сюжетному эпосу, что своеобразие его большой формы как раз в том и состоит, что она не «эпос», а «большая ода».

Положение у Маяковского особое. Он не может успокоиться на своем каноне, который уже облюбовали эклектики и эпигоны. Он хорошо чувствует подземные толчки истории, потому что он и сам когда-то был таким толчком. И поэтому он — так мало теоретизировавший поэт — так сознателен во время промежутка. Он нарочно возвращается к теме «и личной, и *мелкой,* перепетой не раз и не пять» (и тут же делает ее по-старому грандиозной); но сознательно калечит свой стих, чтобы освободиться наконец от «поэтических шор»:

Хотя б без размеров.
Хотя б без рифм [44].

И, наконец, почувствовав бессилие, выходит на старую испытанную улицу, неразрывно связанную с ранним футуризмом. Его рекламы для Моссельпрома, лукаво мотивированные как участие в производстве, это отход — за подкреплением. Когда канон начинает угнетать поэта, поэт бежит со своим мастерством в быт — так Пушкин писал альбомные полуэпиграммы, полумадригалы. (По-видимому, с этой стороны, сожаления о том, что поэты «тратят» свой талант, неправильны; там, где нам кажется, что они «тратят», они на самом деле приобретают.) Стиху ставятся в быту такие задания, что он волей-неволей сходит с насиженного места,— все дело в этом [45].

Комплименты в наше время даром не говорятся; мадригалом стала для нас реклама. Мадригалы Маяковского Моссельпрому — это очень нужный иногда «поэтический разврат». Но

И стих,
И дни не те.

И улица не та. Футуризм отошел от улицы (да его, собственно говоря, и нет уже); а улице нет дела ни до футуризма, ни до стихов.

Жестоких опытов сбирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свесть приход.
Им некогда шутить ⟨...⟩
Иль спорить о стихах [46].

А если и спорят о стихах, то деловито, с проектами и сметами, где все заранее вычислено, «как в аптеке». Оплодотворит ли Маяковского хладнокровный Моссельпром, как когда-то оплодотворил его пылкий плакат Роста?

7

А у меня, понимаешь ты,
шанец жить![47]

Этот выход на улицу любопытен вот еще чем. Каждое *новое* явление в поэзии сказывается прежде всего *новизной интонации.* Новые интонации были у Ахматовой, иные, но тоже новые — у Маяковского. Когда интонации стареют и перестают замечаться, слабее замечаются и самые стихи. Выходя на улицу, Маяковский пробует изменить интонацию.

Недавно выступил новый поэт, у которого промелькнула какая-то новая интонация,— Сельвинский. Он вносит в стих воровскую интонацию, интонацию цыганского романса. В «воровской лирике» Сельвинский — это Бабель в стихах:

И я себе прошел как какой-нибудь ферть,
Скинул джонку и подмигнул глазом:
«Вам сегодня не везло, дорогая мадам Смерть,
Адью до следующего раза».

И здесь, в его «Воре», конечно, не очень важно внесение воровского жаргона в стих — при помощи словарика Трахтенберга[48] стихотворение довольно легко переводится на русский язык (так же как при помощи «Введения в языковедение» легко расшифровываются вещи остальных авторов «Мены всех») — здесь любопытна новая интонация, пришедшая с улицы.

Цыганская интонация уже успела олитературиться — есть *высокая* цыганская лирика[49]. Сельвинский дает новую, еще не слежавшуюся, цыганскую интонацию:

Погляжу, холоднылигорячи́ль
Па́ды ножом ваши ласки женские.
Вы грызитесь, подкидывая пыль.
Вы. Жеребцы. Мои. Оболенские[50].

Стих *почти* становится открытой сценой. У Сельвинского, на его счастье, необычайно плохая традиция; такие плохие традиции иногда дают живые явления. Только бы эта традиция не оказалась обыкновенной плохой *литературной* традицией — его поэмы «в коронах сонетов» — это именно плохая, но обыкновенная литературная традиция.

А «Цыганский вальс на гитаре» и есть цыганский вальс, читать его нельзя, а нужно петь — с открытой сцены. Поэзия от этого ничего не выигрывает, как, впрочем, и не проигрывает. Сумеет ли Сельвинский избежать плохой литературы и подлинной открытой сцены и развиться в живое явление — вопрос будущего.

8

Огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля [51].

В «отходах» XX век инстинктивно цепляется за стиховую культуру XIX века, инстинктивно старается ему наследовать; стихи заглаживают свою вину перед предками; мы все еще извиняемся перед XIX веком. А между тем скачок уже сделан, и мы скорее напоминаем дедов, чем отцов, которые с дедами боролись. Мы глубоко помним XIX век, но по существу мы уже от него далеки.

Чтоб вы сказали, сей соблазн увидя?
Наш век обидел вас, ваш стих обидя! [52]

Молчаливая борьба Хлебникова и Гумилева напоминает борьбу Ломоносова и Сумарокова. И, вероятно, в той и другой борьбе была доля любви.

На разделе двух стиховых стихий легла деятельность Хлебникова. Велемир Хлебников умер, но он — живое явление. Еще два года назад, когда Хлебников умер, можно было назвать его полубезумным стихослагателем. Теперь этого не скажут; имя Хлебникова на губах у всех поэтов. Хлебникову грозит теперь другое — его собственная биография. Биография на редкость каноничная, биография безумца и искателя, погибшего голодной смертью. А биография — и в первую очередь смерть — смывает дело человека. Помнят имя, почему-то почитают, но что человек сделал — забывают с удивительной быстротой. Есть целый ряд «великих, которых помнят только по портрету.

И если изучение Пушкина так долго заменялось изучением его дуэли, то кто знает, какую роль при этом сыграли все речи и стихи, которые говорились, говорятся и будут говориться в его годовщины? [53]

Не называя Хлебникова, а иногда и не зная о нем, поэты используют его; он присутствует как строй, как направление. Вместе с тем как теоретика его путают в одно с «заумью», а поэт он «не для чтения». (Такие поэты были. Ломоносов с самого начала «не нуждался в мелочных почестях модного писателя», по дипломатическому выражению Пушкина.) [54]

Его языковую теорию торопливо окрестили заумью и успокоились на том, что Хлебников создал бессмысленную звукоречь.

Суть же хлебниковской теории в другом. Он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле [55]. Он оживлял в смысле сло́ва его давно забытое родство с другими, близкими, или *приводил* слово в родство с чужими словами. Он достиг этого тем, что осознал стих как *строй*. Если в *ряд*, в строй поставить чужие, но сходно звучащие слова, они станут родственниками. Отсюда — хлебниковское «склонение слов»

(бог — бег), отсюда новое «корнесловие» [56], осмеянное в наше время, как в свое время было осмеяно «корнесловие» Шишкова. А между тем Хлебников не выдавал своей теории за научную истину (как когда-то Шишков), он считал ее принципом построения. Хлебников считал себя не ученым, а «путейцем художественного языка».

«<...> Нет путейцев языка,— писал он.— Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк? А какая строчка современного книжного языка свободна от таких путешествий?»

«Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце такая же пылинка, как и все остальные звезды». Бытовой язык для Хлебникова — «слабые видения ночи» — «ночи быта». Книжный язык, который идет за бытовым, для Хлебникова поэтому колесо на месте. Он проповедует «взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка» [57]. Взрыв, планомерно проведенный, революция, которая в одно и то же время является строем. (Свою теорию он сделал и поэмой — отсюда его словесные ряды и необычайные сопоставления слова с числом и числовые поэмы.) [58]

Последние вещи Хлебникова, напечатанные в «Лефе» — «Ладомир» и «Уструг Разина»,— как бы итог его поэзии. Эти вещи могли быть написаны сегодня.

Почти бессмысленная фраза звучит в онегинской строфе почти понятно; почти понятная — в переменной стиховой системе, где ямб срывается в хорей, а хорей в ямб, окрашивается по-новому. Обычная вещь в высоком языке необычна, чудовищно сложна.

Вот образ, который нов именно тем, что знаком в быту всем,— особняк Кшесинской:

Море вспомнит и расскажет
Грозовым своим глаголом —
Замок кружев девой нажит
Пляской девы пред престолом.
Море вспомнит и расскажет
Громовым своим раскатом,
Что дворец был пляской нажит
Перед ста народов катом [59].

Архаистический язык, брошенный на сегодняшний день, не относит его назад, а только, приближая к нам древность, окрашивает его особыми красками. Темы нашей действительности звучат почти по-ломоносовски,— но, странное дело, они становятся этим новее:

Лети, созвездье человечье,
Все дальше, далее в простор
И перелей земли наречья
В единый смертных разговор.
<...>

Сметя с лица земли торговлю
И замки торгов бросив ниц,
Из звездных глыб построишь кровлю —
Стеклянный колокол столиц.

Но не «оживлением» тем важен Хлебников. Он все же в первую голову — поэт-теоретик. На первый план в его стихах выступает обнаженная конструкция. Он — поэт принципиальный.

Нет для поэзии истинной теории построения, как нет и ложной. Есть только исторически нужные и ненужные, годные и негодные, как в литературной борьбе нет виноватых, а есть побежденные.

Стиховой культуре XIX века Хлебников противополагает принципы построения, которые во многом близки ломоносовским. Это не возврат к старому, а только борьба с отцами, в которой внук оказывается похожим на деда. Сумароков боролся с Ломоносовым как рационалист — он разоблачал ложность построения и был побежден. Должен был прийти Пушкин, чтобы заявить, что «направление Ломоносова вредно» [60]. Он победил самым фактом своего существования. Нам предстоит длительная полоса влияния Хлебникова, длительная спайка его с XIX веком, просачивание его в традиции XIX века, и до Пушкина XX века нам очень далеко. (При этом не следует забывать, что Пушкин никогда не был пушкинистом.) [61]

9

Вещи рвут с себя личину [62].

Бунт Хлебникова и Маяковского сдвинул книжный язык с места, обнаружил в нем возможность новой окраски.

Но вместе — этот бунт необычайно далеко отодвинул слово. Вещи Хлебникова сказываются главным образом своим принципом. Бунтующее слово оторвалось, оно сдвинулось с вещи. (Здесь «самовитое слово» Хлебникова сходится с «гиперболическим словом» Маяковского.) Слово стало свободно, но оно стало слишком свободно, оно перестало задевать. Отсюда — тяга бывшего футуристического ядра к вещи, голой вещи быта, отсюда «отрицание стиха» как логический выход. (Слишком логический: чем непогрешимее логика в применении к таким вещам, которые движутся,— а литература такая вещь — чем она прямолинейнее, правильнее, тем она оказывается менее права.)

Отсюда же другая тяга — взять прицел слова на вещь, как-то так повернуть и слова, и вещи, чтобы слово не висело в воздухе, а вещь не была голой, примирить их, перепутать братски. Вместе с тем это естественная тяга от гиперболы, жажда, стоя уже на новом пласте стиховой культуры, использовать как материал XIX век, не отправляясь от него как от нормы, но и не стыдясь родства с отцами.

Здесь миссия Пастернака [63].

Пастернак пишет давно, но выдвинулся в первые ряды не сразу — в последние два года [64]. Он был очень нужен. Пастернак дает новую литературную вещь. Отсюда необычайная обязательность его тем. Его тема совершенно не высовывается, она так крепко замотивирована, что о ней как-то и не говорят.

Какие темы приводят в столкновение стих и вещь?

Это, во-первых, самое блуждание, самое рождение стиха среди вещей.

Отростки ливня грязнут в гроздьях
И долго, долго до зари
Кропают с кровель свой акростих,
Пуская в рифму пузыри [65].

Слово смешалось с ливнем (ливень — любимый образ и ландшафт Пастернака); стих переплелся с окружающим ландшафтом, переплелся в смешанных между собою звуками образах. Здесь почти «бессмысленная звукоречь», и однако она неумолимо логична; здесь какая-то призрачная имитация синтаксиса, и однако здесь непогрешимый синтаксис [66].

И в результате этой алхимической стиховой операции ливень начинает быть стихом [67], «и мартовская ночь и автор» [68] идут рядом, смещаясь вправо по квадрату «трехъярусным гекзаметром»,— в результате вещь начинает оживать:

Косых картин, летящих ливмя
С шоссе, задувшего свечу,
С крюков и стен срываться к рифме
И падать в такт не отучу.

Что в том, что на вселенной — маска?
Что в том, что нет таких широт,
Которым на зиму замазкой
Зажать не вызвались бы рот?

Но вещи рвут с себя личину,
Теряют власть, роняют честь,
Когда у них есть петь причина,
Когда для ливня повод есть.

Эта вещь не только сорвала личину, но она «роняет честь».

Так создались у Пастернака «Пушкинские вариации». Ставшего олеографичным «смуглого отрока» сменил потомок «плоскогубого хамита», блуждающий среди звуков:

Но шорох гроздий перебив,
Какой-то рокот мёр и мучил [69].

Пастернаковский Пушкин, как и все его стиховые вещи, как чердак, который «задекламирует» [70],— рвет с себя личину, начинает бродить звуками.

Какие темы самый удобный трамплин, чтобы броситься в вещь и разбудить её? — Болезнь, детство, вообще, те *случайные* и потому интимные углы зрения, которые залакировываются и забываются обычно.

Так начинают. Года в два
От мамки рвутся в тьму мелодий,
Щебечут, свищут,— а слова
Являются о третьем годе.
<...>
Так открываются, паря
Поверх плетней, где быть домам бы,
Внезапные, как вздох, моря,
Так будут начинаться ямбы.
<...>
Так начинают жить стихом [71].

Делается понятным самое странное определение поэзии, которое когда-либо было сделано:

Поэзия, я буду клясться
Тобой, и кончу, прохрипев:
Ты не осанка сладкогласца,
Ты — лето с местом в третьем классе,
Ты — пригород, а не припев [72].

Это определение мог бы сделать, пожалуй, только Верлен, поэт со смутной тягой к вещи.

Детство, не хрестоматийное «детство», а детство как поворот зрения, смешивает вещь и стих, и вещь становится в ряд с нами, а стих можно ощупать руками. Детство оправдывает, делает обязательными образы, вяжущие самые несоизмеримые, разные вещи:

Галчонком глянет Рождество [73].

Своеобразие языка Пастернака в том, что его трудный язык точнее точного,— это интимный разговор, разговор в детской. (Детская нужна Пастернаку в стихах для того же, для чего она была нужна Льву Толстому в прозе.) Недаром «Сестра моя — жизнь» — это в сущности дневник с добросовестным обозначением места («Балашов») и нужными (сначала для автора, а потом и для читателя) пометками в конце отделов: «Эти развлечения прекратились, когда, уезжая, она сдала свою миссию заместительнице», или: «В то лето туда уезжали с Павелецкого вокзала».

Поэтому у Пастернака есть прозаичность, домашняя деловитость языка — из детской:

Небо в бездне поводов,
Чтоб набедокурить [74].

Языковые преувеличения у Пастернака тоже из детского языка:

Гроза моментальная навек [75].

(В ранних вещах эта интимная прозаичность была у Пастернака другой, напоминала Игоря Северянина:

Любимая, безотлагательно,
Не дав заре с пути рассесться,
Ответь чем свет с его подателем
О ходе твоего процесса [76].)

Отсюда и странная зрительная перспектива, которая характерна для больного,— внимание к близлежащим вещам, а за ними — сразу бесконечное пространство:

От окна на аршин,
Пробирая шерстинки бурнуса,
Клялся льдами вершин:
Спи, подруга, лавиной вернуся [77].

То же и болезнь, проецирующая «любовь» через «глаза пузырьков лечебных» [78].

То же и всякий случайный угол зрения:

В трюмо испаряется чашка какао,
Качается тюль, и прямой
Дорожкою в сад, в бурелом и хаос
К качелям бежит трюмо.

Поэтому запас образов у Пастернака особый, взятый по случайному признаку, вещи в нем связаны как-то очень не тесно, они — только соседи, они близки лишь по смежности (вторая вещь в образе очень будничная и отвлеченная); и случайность оказывается более сильною связью, чем самая тесная логическая связь.

Топтался дождик у дверей
И пахло винной пробкой.

Так пахла пыль. Так пах бурьян.
И если разобраться,
Так пахли прописи дворян
О равенстве и братстве [79].

(Эти полуабстрактные «прописи» как член сравнения стоят в ряду у Пастернака с целым словарем таких абстракций: «повод», «право», «выписка» — любопытно, что он здесь встречается с Фетом, у которого тоже и «повод», и «права», и «честь» в неожиданнейшем сочетании с конкретнейшими вещами.)

Есть такое явление «ложной памяти». С вами разговаривают и вам кажется, что все это уже было, что вы сидели когда-то как раз на этом месте, что ваш собеседник говорил как раз это же самое, и вы знаете наперед, что он скажет. И ваш собеседник, действительно, говорит как раз то, что должен. (На деле, конечно, наоборот — собеседник говорит, а вам *в это время* кажется, что он когда-то сказал то же самое.)

Нечто подобное с образами Пастернака. У вас нет связи вещей, которую он дает, она случайна, но, когда он дал ее, она вам как-то припоминается, она где-то там была уже — и образ становится обязательным [80].

Обязательны же и образ, и тема тем, что они не высовываются, тем, что они стиховое следствие, а не причина стихов. Тема не вынимается, она в пещеристых телах, в шероховатостях стиха. (Шероховатость, пещеристость — признак молодой ткани; старость гладка, как биллиардный шар.)

Тема не виснет в воздухе. У слова есть ключ. Ключ есть у «случайного» словаря, у «чудовищного» синтаксиса [81]:

Осторожных капель
Юность в счастье плавала, как
В тихом детском храпе
Наспанная наволока [82].

И само «свободное» слово не виснет в воздухе, а ворошит вещь. Для этого оно должно с вещью столкнуться: и сталкивается оно с нею — на эмоции. Это не голая, бытовая эмоция Есенина, заданная как тема, с самого начала стихотворения предлагающаяся,— это неясная, как бы к концу разрешающаяся, брезжущая во всех словах, во всех вещах музыкальная эмоция, родственная эмоции Фета.

Поэтому традиции, вернее, точки опоры Пастернака, на которые он сам указывает,— поэты эмоциональные [83]. «Сестра моя — жизнь» посвящена Лермонтову, эпиграфы на ней — из Ленау, Верлена; поэтому в вариациях Пастернака мелькают темы Демона, Офелии, Маргариты, Дездемоны. У него даже есть апухтинский романс:

Век мой безумный, когда образумлю
Темп потемнелый былого бездонного? [84]

Но прежде всего — у него перекличка с Фетом [85].

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины— о, погоди,
Это ведь может со всяким случиться ! [86]

Не хочется к живым людям прицеплять исторические ярлыки. Маяковского сравнивают с Некрасовым. (Сам я нагрешил еще

больше, сравнив его с Державиным, а Хлебникова — с Ломоносовым.)

Мой грех, но эта дурная привычка вызвана тем, что трудно предсказывать, а осмотреться нужно. Сошлюсь на самого Пастернака (а заодно и на Гегеля):

Однажды Гегель ненароком
И, вероятно, наугад
Назвал историка пророком,
Предсказывающим назад [87].

Я воздерживаюсь от предсказаний Пастернаку. Время сейчас ответственное, и куда он пойдет — не знаю. (Это и хорошо. Худо, когда критик знает, куда поэт пойдет.) Пастернак бродит, и его брожение задевает других — недаром ни один поэт так часто не встречается в стихах у других поэтов, как Пастернак. Он не только бродит, но он и бродило, дрожжи [88].

10

Я слово позабыл, что я хотел сказать [89].

В видимой близости к Пастернаку, а на самом деле чужой ему, пришедший с другой стороны — Мандельштам [90].

Мандельштам — поэт удивительно скупой — две маленьких книжки, несколько стихотворений за год. И однако же поэт веский, а книжки живучие.

Уже была у некоторых эта черта — скупость, скудность стихов; она встречалась в разное время. Образец ее, как известно,— Тютчев — «томов премногих тяжелей». Это неубедительно, потому что Тютчев вовсе не скупой поэт; его компактность не от скупости, а от отрывочности; отрывочность же его — от литературного дилетантизма [91]. Есть другая скупость — скупость Батюшкова, работающего в период начала новой стиховой культуры над стиховым языком. Она характернее.

Мандельштам решает одну из труднейших задач стихового языка. Уже у старых теоретиков есть трудное понятие «гармонии» — «гармония требует полноты звуков, смотря по объятности мысли», причем, как бы предчувствуя наше время, старые теоретики просят не смешивать в одно «гармонию» и «мелодию» [92].

Лев Толстой, который хорошо понимал Пушкина, писал, что гармония Пушкина происходит от особой *«иерархии предметов»* [93]. Каждое художественное произведение ставит в иерархический ряд равные предметы, а разные предметы заключает в равный ряд; каждая конструкция перегруппировывает мир. Особенно это ясно на стихе. Самой словесной принудительностью, равностью стиха стиху (или неравностью), выделенностью в стихе

или невыделенностью,— в словах перераспределяется их смысловой вес. Здесь — в особой иерархии *предметов* — значение Пастернака. Он перегруппировывает предметы, смещает вещную перспективу.

Но стих как строй не только перегруппировывает; строй имеет окрашивающее свойство, *свою* собственную силу; он рождает *свои, стиховые* оттенки смысла.

Мы пережили то время, когда новостью может быть метр или рифма, «музыкальность» как украшение. Но зато мы (и в этом основа новой стиховой культуры — и здесь главное значение Хлебникова) стали очень чувствительны к музыке значений в стихе, к тому порядку, к тому строю, в котором преображаются слова в стихе. И здесь — в особых *оттенках* слов, в особой смысловой музыке — роль Мандельштама. Мандельштам принес из XIX века свой музыкальный стих — мелодия его стиха почти батюшковская:

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался,
Но все растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался.

Но эта мелодия нужна ему (как была нужна, впрочем, и Батюшкову) для особых целей, она помогает спаивать, конструировать особым образом смысловые оттенки.

Приравненные друг другу единой, хорошо знакомой мелодией, слова окрашиваются одной эмоцией, и их странный порядок, их иерархия делаются обязательными.

Каждая перестройка мелодии у Мандельштама — это прежде всего мена смыслового строя:

И подумал: зачем будить
Удлиненных звучаний рой,
В этой вечной склоке ловить
Эолийский чудесный строй? [94]

Смысловой строй у Мандельштама таков, что решающую роль приобретает для целого стихотворения *один* образ, один словарный ряд и незаметно окрашивает все другие,— это ключ для всей иерархии образов:

Как я ненавижу *пахучие*, древние *срубы*
⟨...⟩
Зубчатыми *пилами* в стены *врезаются* крепко
⟨...⟩
Еще в *древесину* горячий топор не *врезался*.

Прозрачной слезой на *стенах* проступила *смола*,
И чувствует город свои *деревянные ребра*
⟨...⟩
И падают стрелы сухим *деревянным дождем*,
И стрелы другие растут на земле, *как орешник*.

Этот ключ перестраивает и образ крови:

Никак не уляжется *крови сухая возня*
<...>
Но хлынула к *лестницам кровь* и на приступ пошла [95].

Еще заметнее ключ там, где Мандельштам меняет «удлиненную» мелодию на короткий строй:

Я не знаю, с каких пор
Эта *песенка* началась —
Не по ней ли *шуршит вор*,
Комариный звенит князь?

Прошуршать спичкой, плечом
Растолкать ночь — разбудить.

Приподнять, как душный стог,
Воздух, что шапкой томит,
Перетряхнуть мешок
<...>
Чтобы розовой крови связь,
Этих *сухоньких трав звон*,
Уворованная нашлась
Через век, *сеновал, сон*.

Век, сеновал, сон — стали очень близки в этом шуршаньи стиха, обросли особыми оттенками. А ключ находим в следующем стихотворении:

Я по лесенке приставной
Лез на *всклоченный сеновал*,—
Я дышал *звезд* млечной *трухой*,
Колтуном пространства дышал.

Но и ключ не нужен: «уворованная связь» всегда находится у Мандельштама. Она создается *от стиха к стиху*; оттенок, окраска слова в каждом стихе не теряется, она сгущается в последующем. Так, в его последнем стихотворении («1 января 1924») почти безумная ассоциация — «ундервуд» и «щучья косточка». Это как бы создано для любителей говорить о «бессмыслице» (эти любители отличаются тем, что пытаются открыть своим ключом чужое, хотя и открытое, помещение) [96].

А между тем эти странные смыслы оправданы ходом всего стихотворения, ходом от оттенка к оттенку, приводящим в конце концов к *новому смыслу*. Здесь главный пункт работы Мандельштама — создание особых смыслов. Его значения — кажущиеся, значения косвенные, которые могут возникать только в стихе, которые становятся обязательными только через стих. У него не слова, а тени слов.

У Пастернака слово становится почти ощутимою стиховой вещью; у Мандельштама вещь становится стиховой абстракцией [97].

Поэтому ему удается абстрактная философская ода, где, как у Шиллера, «трезвые понятия пляшут вакхический танец» (Гейне).

Поэтому характерна для Мандельштама тема «забытого слова»:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
〈...〉
О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья.
Я так боюсь рыданья Аонид:
Тумана, звона и зиянья.
〈...〉
Все не о том прозрачная твердит.

Поэтому же он больше, чем кто-либо из современных поэтов, знает силу словарной окраски — он любит собственные имена, потому что это не слова, а оттенки слов. Оттенками для него важен язык:

Слаще пенья итальянской речи
Для меня родной язык,
Ибо в нем таинственно лепечет
Чужеземных арф родник [98].

Вот одна «чужеземная арфа», построенная *почти* без чужеземных слов:

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волы, и длится ожиданье,
Последний час *вигилий* городских [99].

Вот другая:

Идем туда, где разные науки,
И ремесло — *шашлык и чебуреки*,
Где вывеска, изображая брюки,
Дает понятье нам о человеке [100].

Достаточно маленькой чужеземной прививки для этой восприимчивой стиховой культуры, чтобы «расставанье», «простоволосых», «ожиданье» стали латынью вроде «вигилий», а «науки» и и «брюки» стали «чебуреками» [101].

Характерно признание Мандельштама о себе:

И с известью в крови для племени чужого
Ночные травы собирать [102].

Его работа — это работа почти чужеземца над литературным языком.

И поэтому Мандельштам чистый лирик, поэт малой формы. Его химические опыты возможны только на малом пространстве.

Ему чужд вопрос о выходе за лирику (его любовь к оде). Его оттенки на пространстве эпоса немыслимы.

У Мандельштама нет слова — звонкой монеты. У него есть оттенки, векселя, передающиеся из строки в строку. Пока — в этом его сила. Пока — потому что в период промежутка звонкая монета чаще всего оказывается фальшивой. Мы это видели, говоря о Есенине.

11

Баллада, скорость голая.
И в эпос выслали пикет [103].

«Не очень молод лад баллад» [104]; скорее — уже вторично состарился. Баллада как жанр была исчерпана меньше чем в два года. Почему?

Мы все еще сохраняем отношение к жанрам как к готовым вещам. Поэт встает с места, открывает какой-то шкаф и достает оттуда тот жанр, который ему нужен. Каждый поэт может открыть этот шкаф. И мало ли этих жанров, начиная с оды и кончая поэмой. Должно обязательно хватить на всех.

Но промежуток учит другому. Потому он и промежуток, что нет готовых жанров, что они создаются и медленно, и анархически, не для общего употребления.

Жанр создается тогда, когда у стихового слова есть все качества, необходимые для того, чтобы, усилясь и доводясь до конца, дать замкнутый вид. Жанр — реализация, сгущение всех бродящих, брезжущих сил слова. Поэтому новый убедительный жанр возникает спорадически. Только иногда осознает поэт до конца качество своего слова, и это осознание ведет его к жанру. (Этим и был силен Пушкин. В «Евгении Онегине» вы видите, как своеобразие стихового слова *проецируется* в жанр, как бы *само* создает его.) Незачем говорить, что это качество стихового слова, которое, сгущаясь, осознаваясь, ведет к жанру, не в метре, не в рифме, а [в] том смысловом своеобразии слова, которым оно живет в стихе. Поэтому XVIII век мог создать только *шуточную* стихотворную повесть, поэтому XIX век мог дать только *пародическую* эпопею.

Поэты сейчас ищут жанр. Это значит, что они пытаются осознать до конца свое стиховое слово.

Балладу нашего времени начал Тихонов:

Шеренги мертвых — быль бывалую,
Пакеты с доставкою на дом,
Коней и гвозди брал я
На твой прицел, баллада.
Баллада, скорость голая,
Романтики откос,

Я дал тебе поступь и рост,
Памятью имя выжег.
Ступай к другим, веселая,
Служи, как мне служила,
Живи прямой и рыжей.

Прощание это знаменательно, а определение дано верное, баллада — «скорость голая»,

Озеро — в озеро, в карьер луга [105].

Баллада могла создаться на основании точного слова, почти прозаически-честного — Тихонов недаром в кружке прозаиков. Слово у него в балладном стихе потеряло почти все стиховые краски, чтобы стать опорным пунктом сюжета, сюжетной точкой. Сюжетный барабан выбивает дробь точных, как счет, слов:

Хлеб, два куска
Сахарного леденца,
А вечером сверх пайка
Шесть золотников свинца [106].

И сюжет, не задерживаясь, не преобразуясь в стихе, с «голой скоростью» летит через три-четыре-пять строф под «откос романтики».

Впечатление, произведенное тихоновской балладой, было большое. Никто еще так вплотную не поставил вопроса о жанре, не осознал стиховое слово как точку сюжетного движения. Тихонов довел до предела в балладе то направление стихового слова, которое можно назвать *гумилевским*, обнаружил жанр, к которому оно стремилось.

Вы помните, что тогда случилось? Добросовестные, но наивные подражатели, которые думали, что жанр достается из шкафа в готовом виде, начали спешно переписывать тихоновские баллады, иногда изменяя в них имена собственные, чины героев и знаки препинания.

Сам же Тихонов на балладе не остановился, и в этом, может быть, его жизнеспособность. Балладное слово бьет на скорость, но бессильно справиться с большими расстояниями. Оно вместе с синим пакетом доставляется на дом на 7-й строфе.

Тихонов заболел эпосом. Он обошел соблазн Жуковского: соединить несколько баллад вместе, отчего в свое время получилось «Двенадцать спящих дев», но поэмы так и не вышло.

Для эпоса у нас само собою разумеющейся формой считается стихотворная повесть. Мы забываем, что «Руслан и Людмила» долгое время была *не-жанром*, ее отказывались считать *жанром* люди, воспитанные на эпопее, так же как *не-жанром* был «Евгений Онегин», с которым трудно было примириться после «Русла-

на и Людмилы». Стиховая повесть была младшим эпосом, где все своеобразие было в том, что стиховое слово строилось по прозаическому стержню, сюжету.

А между тем описательная поэма, старшая, вовсе не имела этого прозаического стержня, и слово развертывалось там по принципу образа.

Символисты в своих больших вещах были под гипнозом стиховой повести XIX века. Недаром даже Вячеслав Иванов, когда ему приходилось писать поэму, употреблял такую готовую вещь, как строфа «Онегина» [107]. (Никто не помнит, что когда-то она тоже была не готовой.) Перелом произвел Хлебников, у которого стиховое слово развертывается по другим законам, меняясь от строфы к строфе (вернее, от абзаца к абзацу, иногда от стиха к стиху — понятие строфы как единицы у него бледнеет), от образа к образу. В «Шахматах» Тихонов пришел к описательной поэме. Подобно тому как стиховая повесть XIX века была отпором чистой описательной поэме,— чистая описательная поэма стала у него отпором стиховой повести.

Но если баллада — «скорость голая» и потому враждебна эпосу, слишком быстро приводит к концу, то описательная поэма статична, и в ней совсем нет конца.

В поэме Тихонова «Лицом к лицу» по грудам описательной поэмы уже странствует герой, да и самые груды шевелятся — и поэма намечает для поэта какой-то новый этап; здесь описание установлено на сюжет, связано с ним. Оторванные от баллады по основному принципу построения описательные груды построены на *балладном материале*. Этому направлению большой формы у Тихонова, верно, предстоит еще углубиться.

Интересен жанровой поворот у другого поэта, поворот в обратном направлении. Н. Асеев — поэт, который медленно пришел к весу выдвинутого слова. Уже в «Заржавленной лире» [108] у него как бы распадается на строфы и предложения один словесный сгусток:

И вот —
Завод
Стальных гибчайших песен,
И вот —
Зевот
Осенних мир так пресен,
И вот —
Ревет
Ветров крепчайших рев...
И вот
Гавот
На струнах всех дерев.

(По-видимому, этот прием родился у него из песенного однословного припева, который Асеев любил.)

Отсюда один шаг до «Северного сияния» и «Грядущих»:

Скрути струн
Винтики.
Сквозь ночь лун
Синь теки,
Сквозь день дунь
Даль дым,
По льду
Скальды! [109]

Здесь каждое слово — шаг в ритмическом ходе. (Самая вещь имеет подзаголовок «Бег».)

И вместе — Асеев все время стремился к отчетливым жанрам, хотя бы и не своим [110], его «Избрань» начинается «песнями», в ней есть «наигрыш», для него характерно построение стихотворений главами, в котором сказывается тяга к сюжету, усталость от аморфности. Асеев переходит к балладе. Его баллада, в отличие от тихоновской, построена не на точном слове, не на прозаически-стремительном сюжете, а на слове *выделенном* (как бы и в самом деле выделенном из стиха). Это слово у него сохранило родство с песней, из которой выделилось (сначала как припев), поэтому у Асеева очень сильна в балладе *строфа* с мелодическим ходом (у Тихонова — *строка*). Баллада Асеева — песенная:

Белые бивни
бьют!
ют.
В шумную пену
бушприт
врыт.
Кто говорит,
шторм —
вздор,
если утес — в упор [111].

(Таким мелодическим и в то же время выделенным словом когда-то оперировал Полежаев.)

Главки баллад отличаются друг от друга мелодическим ходом — мелодия иллюстрирует сюжет, как музыка фильму в кинематографе. Эта мелодия дает возможность вновь усвоить неожиданно чужие ходы. Таково усвоение кольцовского стиха:

Той стране стоять,
Той земле цвести,
Где могила есть
Двадцати шести [112].

И поэтому баллада Асеева длиннее тихоновской, и поэтому в ней нет прямого развития сюжета (сравнить «Черный принц»).

Тихоновская баллада и баллада Асеева — разные жанры, потому что в эти жанры сгустились разные стиховые стихии.

Но эта разница и доказывает нам, что жанр тогда только не «готовая вещь», а нужная связь, когда он — результат; когда его не задают, а осознают как направление слова.

Между тем выслал в эпос пикет Пастернак.

Его «Высокая болезнь» дает эпос, вне сюжета, как медленное раскачивание, медленное нарастание темы — и осознание ее к концу. И понятно, что здесь Пастернак сталкивается со стиховым словом Пушкина и пытается обновить *принципы пушкинского образа* (бывшие опорой для пушкинского эпоса):

В те дни на всех припала страсть
К рассказам, и зима ночами
Не уставала впиами прясть,
Как лошади прядут ушами.
То шевелились тихой тьмы
Засыпанные снегом уши,
И сказками метались мы
На мятных пряниках подушек.

И характерно, что это оживление не выдерживается в поэме, к концу сменяется «голым словом», кое-где засыпается ассоциативным мусором, а четырехстопный ямб то и дело перебивается.

Эпос еще не вытанцевался; это не значит, что он *должен* вытанцеваться. Он слишком логически должен наступить в наше время, а история много раз обманывала и вместо одного ожидавшегося и простого давала не другое неожиданное и тоже простое, а третье, совсем внезапное, и притом сложное, да еще четвертое и пятое [113].

Опыты Тихонова и Пастернака учат нас другому. В период промежутка нам ценны вовсе не «удачи» и не «готовые вещи». Мы не знаем, что нам делать с хорошими вещами, как дети не знают, что им делать со слишком хорошими игрушками. Нам нужен выход. «Вещи» же могут быть «неудачны», важно, что они приближают возможность «удач» [114].



О МАЯКОВСКОМ. ПАМЯТИ ПОЭТА

Для поколения, родившегося в конце девятнадцатого века, Маяковский не был новым зрением, но был новою волей. Для комнатного жителя той эпохи Маяковский был уличным происшествием. Он не доходил в виде книги. Его стихи были явлением иного порядка. Он молчаливо проделывал какую-то трудную работу, сначала невидную для посторонних и только потом обнаруживавшуюся в изменении хода стиха и даже области поэзии, в новых революционных обязанностях стихового слова. В некоторых его вещах и в особенности в последней поэме видно, что он и сам сознательно смотрел со стороны на свою трудную работу. Он вел борьбу с элегией за гражданский строй поэзии, не только внешнюю, но и глухую, внутри своего стиха, «наступая на горло собственной песне». Волевая сознательность была не только в его стиховой работе, она была в самом строе его поэзии, в его строках, которые были единицами скорее мускульной воли, чем речи, и к воле обращались.

ПОЭТИКА

Достоевский и Гоголь
(к теории пародии)
Ода как ораторский жанр
Предисловие к книге
«Проблема стиховой семантики»
Литературный факт
О литературной эволюции
Проблемы изучения литературы
и языка
О пародии
Иллюстрации

✻

ДОСТОЕВСКИЙ И ГОГОЛЬ

(к теории пародии)

1

Когда говорят о «литературной традиции» или «преемственности», обычно представляют некоторую прямую линию, соединяющую младшего представителя известной литературной ветви со старшим. Между тем дело много сложнее. Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки — борьба. А по отношению к представителям другой ветви, другой традиции такой борьбы нет: их просто обходят, отрицая или преклоняясь, с ними борются одним фактом своего существования. Такова была именно молчаливая борьба почти всей русской литературы XIX века с Пушкиным, обход его, при явном преклонении перед ним. Идя от «старшей», державинской «линии», Тютчев ничем не вспомнил о своем предке, охотно и официально прославляя Пушкина [1]. Так преклонялся перед Пушкиным и Достоевский. Он даже не прочь назвать Пушкина своим родоначальником; явно не считаясь с фактами, уже указанными к тому времени критикой, он утверждает, что «плеяда» 60-х годов вышла именно из Пушкина *.

Между тем современники охотно усмотрели в нем прямого преемника Гоголя. Некрасов говорит Белинскому о «новом Гоголе» [2], Белинский называет Гоголя «отцом Достоевского» [3], даже до сидящего в Калуге Ив. Аксакова донеслась весть о «новом Гоголе» [4]. Требовалась смена, а смену мыслили как прямую, «линейную» преемственность.

Лишь отдельные голоса говорили о борьбе. (Плетнев: «гоняется за Гоголем»; «хотел уничтожить Гоголевы «Записки сумасшедшего» — «Двойником»») [5].

И только в 80-х годах Страхов решился заговорить о том, что Достоевский с самого начала его деятельности давал «поправку Гоголя» [6]. Открыто о борьбе Достоевского с Гоголем заговорил уже Розанов [7]; но всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов.

* «Дневник писателя за 1877 г.», стр. 187.

2

Достоевский явно отправляется от Гоголя, он это подчеркивает. В «Бедных людях» названа «Шинель», в «Господине Прохарчине» говорят о сюжете «Носа» («Ты, ты, ты глуп! — бормотал Семен Иванович.— Нос отъедят, сам с хлебом съешь, не заметишь...» [I, 255]). Гоголевская традиция отражается неравномерно в его первых произведениях. «Двойник» несравненно ближе к Гоголю, чем «Бедные люди», «Хозяйка» — чем «Двойник»[8]. В особенности эта неравномерность видна на «Хозяйке», произведении, написанном уже после «Бедных людей», «Двойника», «Господина Прохарчина», «Романа в девяти письмах»; действующие лица «Хозяйки» близки к лицам «Страшной мести»; стиль с его гиперболами, параллелизмами (причем вторая часть параллели развита подробно и приобретает как бы самостоятельное значение — черта, присущая Гоголю и несвойственная Достоевскому; ср. параллель: черные фраки на губернаторском балу и мухи на рафинаде, с непомерно развитой второй частью параллели («Мертвые души»), и параллель: припадок Ордынова и гроза («Хозяйка», гл. 1)[9], с такой же самостоятельной второю частью); сложный синтаксис с церковнославянизмами (инверсированные местоимения); подчеркнутый ритм периодов, замыкающихся дактилическими клаузулами,— все обличает внезапно пробившееся ученичество.

Еще не определилось, что в Гоголе существенно для Достоевского; Достоевский как бы пробует различные приемы Гоголя, комбинируя их. Отсюда общее сходство его первых вещей с произведениями Гоголя; «Двойник» близок не только к «Носу», «Неточка Незванова» не только к «Портрету», но одни эпизоды «Неточки Незвановой» восходят к «Портрету» *, другие — к «Страшной мести» **; моторные образы «Двойника» близки к образам «Мертвых душ» ***.

Стиль Достоевского так явно повторяет, варьирует, комбинирует стиль Гоголя, что это сразу бросилось в глаза современникам (Белинский о гоголевском «обороте фразы»[10], Григорович:

* Ср. гл. VII: «Мне вдруг показалось, что глаза портрета со смущением отворачиваются от моего пронзительно-испытующего взгляда, что они силятся избегнуть его, что ложь и обман в этих глазах; мне показалось, что я угадала 〈...〉» и т. д. [2, 246—247].

** Гл. VII (Петр Александрович у зеркала): «Мне показалось, что он как будто переделывает свое лицо. 〈...〉 Лицо его совсем изменилось. Улыбка исчезла как по приказу 〈...〉 взгляд мрачно спрятался под очки 〈...〉» и т. д. [2, 251]. Ср. с превращением колдуна в «Страшной мести».

*** Ср. жесты Голядкина-младшего с жестами Чичикова («Мертвые души», т. II, гл. 1): Голядкин «лягнул своей коротенькой ножкой и шмыгнул 〈...〉» [1, 289—290] и т. д.; Чичиков, «поклонившись с ловкостью 〈...〉 и отпрыгнувши назад, с легкостью резинового мячика» и др.

С «Носом» ср.: «Вот бы штука была 〈...〉 вот бы штука была, если б 〈...〉 вышло, например, что-нибудь не так,— прыщик там какой-нибудь вскочил посторонний, или произошла бы *другая какая-нибудь неприятность* 〈...〉» (Голядкин у зеркала) [1, 110].

«влияние Гоголя в постройке фраз» [11]). Достоевский отражает сначала оба плана гоголевского стиля: высокий и комический. Ср. хотя бы повторение имени в «Двойнике»: «Господин Голядкин ясно видел, что настало время удара смелого. Господин Голядкин был в волнении. Господин Голядкин почувствовал какое-то вдохновение» и т. д. с началом «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и др. * Другая сторона гоголевского стиля — в «Хозяйке», в «Неточке Незвановой» («Моя душа не узнавала твоей, хотя и светло ей было возле своей прекрасной сестры» [2, 241] и далее). Позднее Достоевский отмечает высокий стиль Гоголя и пользуется почти везде низким, иногда лишая его комической мотивировки.

Но есть и еще свидетельство — письма Достоевского; к письмам своим Достоевский относился как к литературным произведениям. («Я ему такое письмо написал! Одним словом, образец полемики. Как я его отделал. Мои письма chef d'oeuvre летристики», письмо 1844 г.) **.

Эти письма переполнены гоголевскими словцами, именами, фразами: «Лентяй ты такой, Фетюк, просто Фетюк!»; *** «Письмо вздор, письма пишут аптекари» ****; Достоевский как бы играет в письмах гоголевским стилем: «Подал я в отставку оттого, что подал ‹...›» (1844) *****; «Лень провинциальная губит тебя в цвете лет, любезнейший, а больше ничего. ‹...› Всюду почтение неимоверное, любопытство насчет меня страшное. Я познакомился с бездной народу самого порядочного» (1845); «Шинель имеет свои достоинства и свои неудобства. Достоинство то, что необыкновенно полна, точно двойная, и цвет хорош, самый форменный, серый ‹...›» (1846) ******.

Здесь стилизация; здесь нет следования за стилем, а скорее игра им. И если вспомнить, как охотно подчеркивает Достоевский Гоголя («Бедные люди», «Господин Прохарчин»), как слишком явно идет от него, не скрываясь, станет ясно, что следует говорить скорее о стилизации, нежели о «подражании», «влиянии» и т. д.

Еще одна черта: постоянно употребляя в письмах и статьях имена Хлестакова, Чичикова, Поприщина, Достоевский сохраняет и в своих произведениях гоголевские имена: героиня «Хозяйки», как и «Страшной мести», — Катерина, лакей Голядкина, как и лакей Чичикова,— Петрушка. «Пселдонимов», «Млекопитаев» («Скверный анекдот»), «Видоплясов» («Село Степанчиково») — обычный гоголевский прием, введенный для игры с ним.

* См. *И. Мандельштам*. О характере гоголевского стиля. Гельсингфорс, 1902, стр. 161.

** *Ф. М. Достоевский*. Полн. собр. соч., т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883, стр. 31.

*** Там же, стр. 40.

**** Там же, стр. 45.

***** Там же, стр. 30.

****** Там же, стр. 41, 50.

Достоевский навсегда сохраняет гоголевские фамилии (ср. хотя бы «Фердыщенко», напоминающее гоголевское «Крутотрыщенко»). Даже имя матери Раскольникова *Пульхерия* Александровна воспринимается на фоне *Пульхерии* Ивановны Гоголя как имя стилизованное [12].

Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия. При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого. Но все же от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией.

А между тем была с самого начала черта у Гоголя, которая вызывала на борьбу Достоевского, тем более что черта эта была для него крайне важна; это — «характеры», «типы» Гоголя. Страхов вспоминает (воспоминание относится к концу 50-х годов): «Помню, как Федор Михайлович делал очень тонкие замечания о *выдержанности различных характеров* у Гоголя, о жизненности всех его фигур: Хлестакова, Подколесина, Кочкарева и пр.» *. Сам Достоевский в 1858 г. так осуждает «Тысячу душ» Писемского: «Есть ли хоть один *новый характер*, с о з д а н н ы й, никогда не являвшийся. Все это уже было и явилось давно у наших писателей-новаторов, особенно у Гоголя» **.

В 1871 г. он радуется типам в романе Лескова: «Нигилисты искажены до бездельничества,— но зато — отдельные типы! Какова Ванскок! Ничего и никогда у Гоголя не было типичнее и вернее» ***. В этом же году о Белинском: «〈...〉 он до безобразия поверхностно и с пренебрежением относился к *типам Гоголя* и только рад был до восторга, что Гоголь о б л и ч и л» ****. Вот эти «типы» Гоголя и являются одним из важных пунктов борьбы Достоевского с Гоголем.

3

Гоголь необычайно видел вещи; отдельных примеров много: описание Миргорода, Рима, жилье Плюшкина с знаменитой кучей, поющие двери «Старосветских помещиков», шарманка Ноздрева. Последний пример указывает и на другую особенность в живописании вещей: Гоголь улавливает комизм вещи. «Старосветские помещики», начинаясь с параллели: ветхие домики — вет-

* Там же, стр. 176.
** Там же, стр. 114.
*** Там же, стр. 244.
**** Там же, стр. 313.

хие обитатели,— представляют во все течение рассказа дальнейшее развитие параллели. «Невский проспект» основан на эффекте полного отождествления костюмов и их частей с частями тела гуляющих: «Один показывает щегольский сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос ⟨...⟩ четвертая (несет.— *Ю. Т.*) пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку ⟨...⟩» и т. д. Здесь комизм достигнут перечислением подряд, с одинаковой интонацией, предметов, не вяжущихся друг с другом. Тот же прием в сравнении шинели «с приятной подругой жизни»: «и подруга эта была не кто другая, как та же шинель, на толстой вате, на крепкой подкладке, без износу». И здесь комизм в невязке двух образов, живого и вещного. Прием вещной метафоры каноничен для комического описания, ср. Гейне: «вселенную выкрасили заново ⟨...⟩ старые господа советники надели новые лица»[13] и проч.; ср. также Марлинского, «Фрегат Надежда», где морской офицер пишет о любви, применяя к ней морские термины,— разновидность приема. Здесь подчеркнуто именно несовершенство связи, невязка двух образов.

Отсюда важность вещи для комического описания.

Поэтому мертвую природу Гоголь возводит в своеобразный принцип литературной теории: «Он говорил, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему комнату и знакомую улицу. «У кого есть способность передать живописно свою квартиру, тот может быть и весьма замечательным автором впоследствии»,— говорил он» (Анненков)[14]. Здесь вещь приобретает значение темы.

Основной прием Гоголя в живописании людей — прием маски.

Маской может служить, прежде всего, одежда, костюм (важное значение одежды у Гоголя при описании наружности), маской может служить и подчеркнутая наружность.

Пример геометрической маски[15]:

«Лицо, в котором нельзя было заметить ни одного угла, но вместе с сим оно не означалось легкими, округленными чертами. Лоб не опускался прямо к носу, но был совершенно покат, как ледяная гора для катанья. Нос был продолжение его — велик и туп. Губы, только верхняя выдвинулась далее. Подбородка совсем не было. От носа шла диагональная линия до самой шеи. Это был треугольник, вершина которого находилась в носе ⟨...⟩» («Фонарь умирал») [III, 331].

Чаще, однако, дается маска, «заплывшая плотью»; такие интимные прозвища, как «мордаш, каплунчик» (Чичиков к себе), ее подчеркивают. Далее, реализуются и превращаются в словесную маску простые языковые метафоры; градация приема: 1) курящий винокур — труба с винокурни, пароход, пушка («Майская ночь»)*; 2) руки в «Страшной мести», чудовища в первой редак-

* Ср. далее: «⟨...⟩ *Низенькое строение винокура* расшаталось снова от громкого смеха» [III, 166].

ции «Вия» (маски — части); 3) «Нос», где метафора реализовалась в маску (здесь эффект сломанной маски); 4) «Коробочка», где вещная метафора стала словесной маской *; 5) «Акакий Акакиевич», где словесная маска потеряла уже связь с семантикой, закрепилась на звуке, стала звуковой, фонетической.

Вещная маска может сломаться — это общий контур сюжета («Нос»). Словесная маска может раздвоиться: Бобчинский и Добчинский, Фома Большой и Фома Меньшой, дядя Митяй и дядя Миняй; сюда же парные имена и имена с инверсиями: 1) *Иван* Иванович и *Иван* Никифорович; Афанасий *Иванович* и Пульхерия *Ивановна* (парные), 2) Кифа Мокиевич и Мокий Кифович (с инверсией). В этом смысле решающую роль играют звуковые повторы, сначала чисто артикуляционную (о чем см.: *Б. М. Эйхенбаум.* Как сделана «Шинель».— Поэтика. 1919, стр. 156), а потом и композиционную: 1) *пульпультик, моньмуня* («Коляска»), 2) *Люлюков, Бубуницын, Тентетников, Чичиков,* 3) *Иван Иванович, Пифагор Пифагорович* (Чертокуцкой), 4) *Петр Петрович Петух,* 5) $\frac{\textit{Иван Иванович}}{\textit{Иван Никифорович}}$, $\frac{\textit{дядя Митяй}}{\textit{дядя Миняй}}$, $\frac{\textit{Кифа Мокиевич}}{\textit{Мокий Кифович}}$.

Маска одинаково вещна и призрачна; Акакий Акакиевич легко и естественно сменяется привидением; маска козака в красном жупане сменяется маской колдуна. Призрачно, прежде всего, движение масок, но оно-то и создает впечатление действия.

Гиперболизм, свойственный образам Гоголя вообще, свойствен и его моторным образам. Подобно тому как на улице он не мог видеть быстрого движения, потому что тотчас воображал раздавленных пешеходов,— он создал рассказ об отрезанном носе. Движущаяся вещь демонична [16]: поднимающийся мертвец, галушки, сами летящие в рот Пацюку, обратный бег коня в «Страшной мести», Тройка — Русь. Гоголю достаточно знать словесную маску, чтобы тотчас же определить ее движения. Кн. Д. А. Оболенский рассказывает, как Гоголь создал маску и ее движения по словесному знаку: «На станции я нашел штрафную книгу и прочел в ней довольно смешную жалобу какого-то господина. Выслушав ее, Гоголь спросил меня. «А как вы думаете, кто этот господин? Каких свойств и характера человек?» — «Право не знаю»,— отвечал я.— «А вот я вам расскажу».— И тут же начал самым смешным и оригинальным образом описывать мне *сперва наружность* этого господина, *потом рассказал мне всю его служебную карьеру*, представляя даже в *лицах* некоторые эпизоды его жизни. Помню, что я хохотал, как сумасшедший, а он все это *выделывал* совершенно серьезно» [17]. Жалоба была, конечно, подписана; фамилию, как словесную маску, Гоголь преобразил сначала в маску вещную (наружность), а затем последовательно создал ее движения («выделывал») и сюжетную схему («служебную

* «Земляника», «Яичница» — более сложное развитие приема: закрепление несовпадающей по роду словесной маски, что дает гораздо более комический эффект. В фамилиях этих важна их формальная сторона.

карьеру» и «эпизоды»). Таким образом, и жесты и сюжет предопределяются самими масками *. «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» целиком вытекла из сходства и несходства *имен*. Имя Ивана Ивановича в начале I главы упоминается 14 раз; имя Ивана Никифоровича почти столько же; вместе, рядом, при сопоставлениях они упоминаются до 16 раз [21]. Проекция несходства словесных масок в вещные дает полную противоположность обеих: «Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича на редьку хвостом вверх» и т. д. Проекция *сходства* имен в *сходство* масок: «Как Иван Иванович, так и Иван Никифорович очень не любят блох 〈...〉 Впрочем, несмотря на некоторые несходства, как Иван Иванович, так и Иван Никифорович прекрасные люди» [II, 226, 228]. Проекция *несходства* словесных масок в сюжет дает ссору Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем; проекция *сходства* их — равенство их на фоне «скучной жизни».

Подобным же образом несходство имен дяди Митяя и дяди Миняя, проецируясь в вещную маску, дает высокий и низкий рост, худобу и толщину. «Характеры», «типы» Гоголя — и суть маски, резко определенные, не испытывающие никаких «переломов» или «развитий». Один и тот же мотив проходит через все движения и действия героя — творчество Гоголя лейтмотивно. Маски могут быть и недвижными, «заплывшими» — Плюшкин, Манилов, Собакевич; могут обнаруживаться и в жестах — Чичиков [22].

Маски могут быть либо комическими, либо трагическими — у Гоголя два плана: высокий, трагический, и низкий, комический. Они обычно идут рядом, последовательно сменяя друг друга.

* Это как нельзя более согласуется с тем, что сюжеты Гоголя традиционны или анекдотичны (Б. Эйхенбаум) [18]. Даже поражающий в первый момент сюжет «Носа» не был таким во время его появления, когда «носология» была распространенным сюжетным явлением: ср. Стерн, «Тристрам Шенди»; Марлинский, «Мулла-Нур»; забавные статьи о ринопластике (об органически восстановленном носе — в «Сыне отечества» за 1820 г., часть 64, № 35, стр. 95—96 и за 1822 г., часть 75, № 3, стр. 133—137) [19]. Ощутим и нов был в «Носе», по-видимому, не самый сюжет, а немотивированное смещение двух масок: 1) «отрезанный и запеченный *нос*» — ср. сказанное о гиперболизме моторных образов у Гоголя, см. его же «Невский проспект», где Гофман хочет отрезать нос Шиллеру, 2) «отделившийся, самостоятельный *Нос*» — реализованная метафора; эта метафора попадается у Гоголя (в письмах) в разных степенях реализации: «*Нос мой слышит* даже хвостик широкка» [IX, 294]. «Верите, что часто приходит неистовое желание превратиться в *один нос, чтобы не было ничего больше — ни глаз, ни рук, ни ног, кроме одного только большущего носа*, у которого бы ноздри были величиною в добрые ведра, чтобы можно было втянуть в себя как можно побольше благовония и весны» [XI, 294]. На этом немотивированном смещении масок Гоголь играет, к концу повести обнажая прием: «〈...〉 нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю!» В этом смещении, а не в сюжете самом по себе, и была главным образом комическая ощутимость произведения [20].

В одной из ранних статей Гоголя (««Борис Годунов». Поэма Пушкина»), где он говорит о «двух враждующих природах человека», уже даны особенности обоих планов — в речи Поллиора (высокий план) и в разговорах «веселого кубика» с «кофейной шинелью» (низкий). Различию масок соответствует различие стилей (высокий — амплификация, тавтология, исоколон, неологизмы, архаизмы и т. д.; низкий — иррациональность, варваризмы, диалектические черты и т. д.). Оба плана прежде всего различны по лексике, восходят к разным языковым стихиям: высокий — к церковнославянской, низкий — к диалектической *. Литературные роды, к которым преимущественно прикреплены оба плана, восходят к разным традициям: традиция гоголевских комедий и традиция его писем, восходящих к проповедям XVIII века.

Но главный прием Гоголя — система вещных метафор, маски [24] — имеет одинаковое применение в обоих его планах. Обращаясь к морально-религиозным темам, Гоголь вносит в них целиком систему своих образов, расширяя иногда метафоры до пределов аллегорий. Это доказывает его книга «Избранные места из переписки с друзьями» (1847). Ср. повторение таких выражений, как: «загромоздили их ‹души› всяким хламом», «захламостить его ‹ум› чужеземным навозом», «душевное имущество» (полученное от «Небесного хозяина» и на которое надлежит дать проценты или раздать) или: Карамзин имел «благоустроенную душу»; Европа через десять лет придет к нам «не за покупкой пеньки и сала, а за покупкой мудрости ‹...›», «Устроить дороги, мосты и всякие сообщения ‹...› есть дело истинно нужное; но угладить многие внутренние дороги ‹...› есть дело еще нужнейшее»; бог — «небесный государь» [VIII, 267, 345, 352].

Таким образом, в область морали Гоголь внес все те же, только варьированные лексически, образы.

Но задачи применения приема были различны: тогда как суть

* Диалектические черты в языке Гоголя вовсе не ограничиваются одними малорусскими и южнорусскими особенностями; в его записной книжке попадаются слова Симбирской губернии, которые он записывал от Языковых, «Слова по Владимирской губернии», «Слова Волжеходца»; наряду с этим много технических слов (рыбная ловля, охота, хлебопашество и т. д.); виден интерес к семейному арго: записано слово «Пикоть», семейное прозвище Прасковьи Михайловны Языковой; попадаются иностранные слова с пародической, смещенной семантикой, ложные народные этимологии (мошинальный человек — мошенник, «пролетарий» от «пролетать»), предвосхищающие язык Лескова. В «Мертвых душах» попадаются северно-великорусские слова («шанишки», «размычет» и др.). Заметим, что Гоголь *записывает* слова (в записную книжку) очень точно, но в семантике нередко ошибается (так, он смешивает «подвалка» и «подволока» — слова с разными значениями и т. д.); по-видимому, семантикой он интересуется меньше, нежели фонетикой.

Внесение диалектических черт (в «Мертвых душах» слабо мотивированное) было сознательным художественным приемом Гоголя, развитым последующею литературой [23]. Подбор диалектизмов и технических терминов (ср. в особенности названия собак: муругие, чистопсовые, густопсовые и т. д.) обнаруживает артикуляционный принцип.

вещных метафор в комическом плане заключается в ощутимости невязки между двумя образами, здесь их назначение именно давать ощущение связи образов. Это, по-видимому, имел в виду Гоголь, когда писал: «Как низвести все мира безделья, во всех родах, до сходства с городским бездельем? и как городское безделье возвести до преобразования безделья мира? Для (этого) *включить все сходства* и внести постепенный ход» [VI, 693]. Между тем сила *вещных* метафор как раз в невязке, в несходстве соединяемого, поэтому то, что было законным приемом в области художественной, ощутилось как незаконное в морально-религиозной и политической области.

Быть может, этим отчасти и объясняется впечатление, произведенное «Перепиской с друзьями», даже на друзей, согласных с Гоголем; Гоголь же сам считал главною причиною неуспеха книги «способ выражения» [25]. Но современники склонны были объяснять неуспех именно тем, что Гоголь изменил свои приемы.

Действительно, совпадение между приемами полное.

Поставив на этот раз целью «узнать душу», Гоголь действует по законам своего творчества. Вот его просьба присылать отзывы на его «Переписку»: «Что вам стоит понемногу, в виде журнала, записывать всякий день, хотя, положим, в таких словах: „Сегодня я услышал вот какое мнение; говорил его вот какой человек 〈...〉 жизни его я не знаю, но думаю, что он вот что; с вида же он казист и приличен (или неприличен); держит руку вот как; сморкается вот как 〈...〉" Словом, не пропуская ничего того, что видит глаз, от вещей крупных до мелочей» (письмо к Россету) [XIII, 279—280]. Т. е. здесь то же, что и в сцене на станции, но ход несколько иной; по движениям и наружности Гоголь хочет заключить характер.

Подобным же образом преображение жизни должно было также совершиться по законам его творчества (смена масок). Все преобразит поэзия Языкова, «Одиссея» в переводе Жуковского; но можно даже проще изменить русского человека: назвать бабой, хомяком, сказать, что вот-де, говорит немец, что русский человек не годен,— как из него вмиг сделается другой человек. Есть и обрывки сюжетных построений. Можно самым простым, хозяйственным образом произвести моральную революцию — надо просто проездиться по России [26]: «Вы можете во время вашей поездки их (людей.— *Ю. Т.*) познакомить между собою и произвести взаимный благодетельный размен сведений, как расторопный купец, забравши сведения в одном городе, продать их с барышом в другом, всех обогатить и в то же время разбогатеть самому больше всех» [VIII, 308]. «Купля сведений» слегка напоминает «покупку мертвых душ». Чичиков должен возродиться, а реформа производится чичиковским способом.

Подобно тому как маска козака в красном жупане превращается в маску колдуна («Страшная месть»), должен был преобразиться даже Плюшкин, чудесно и просто.

4

В вопросе о характерах и сталкивается с Гоголем Достоевский.

Достоевский начинает с эпистолярной и мемуарной формы; обе, особенно первая, мало приспособлены к развертыванию сложного сюжета; но сначала преобладающею задачею его (как я отчасти указал уже) было создание и развертывание характеров, и только постепенно эта задача усложнилась (соединение сложного сюжета со сложными характерами). Уже в «Бедных людях» устами Макара сделан выпад именно против этой стороны «Шинели»: «Это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник»; здесь говорит Макар («Я своей рожи не показывал» — Достоевский [27]), и введение литературы в обиход действующих лиц — счастливый и испытанный прием Достоевского. Но, сбрасывая маску действующего лица, очень определенно говорит о том же сам Достоевский, в начале 4-й части «Идиота». Дав анализ *типов* Подколесина и Жоржа Дандена, Достоевский высказывается против типов в искусстве: «Наполнять романы *одними типами* или даже просто, для интереса, людьми странными и небывалыми было бы неправдоподобно, да, пожалуй, и *неинтересно*. По-нашему, писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные *оттенки* даже и между ординарностями»; здесь же указывается на оттенки «некоторых ординарных лиц»: «ординарность, которая ни за что не хочет остаться тем, что она есть, и во что бы то ни стало хочет стать оригинальною и самостоятельною» [8, 384]. Оттенки эти создаются контрастами; характеры Достоевского контрастны прежде всего. Контрасты обнаруживаются в речах действующих лиц; в этих речах конец обязательно контрастен своему началу, контрастен не только по неожиданному переходу к другой теме (своеобразное применение в разговорах у Достоевского «разрушения иллюзии»), но и в интонационном отношении: речи героев, начинаясь спокойно, кончаются исступленно, и наоборот. Достоевский сам любил контрасты в разговорах, он кончал серьезный разговор анекдотом (А. Н. Майков) [28], мало того, он строил свое чтение на контрасте интонаций:

«Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон...

с *тихим* пафосом, *медленно* начал он *глухим низким* голосом; но когда дошел до стиха:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,—

голос его полился уже *напряженно*-грудными *высокими* звуками, и он все время *плавно поводил рукою* по воздуху, т о ч н о р и-

суя и мне, и себе эти волны поэзии» *. То же говорит о его чтении и Страхов: «Правая рука, судорожно вытянутая вниз, очевидно удерживалась от напрашивающегося *жеста*; голос был *усиливаем до крика»* **. Эта особенная роль контрастных интонаций и позволяла, должно быть, Достоевскому *диктовать* свои романы.

Показательна поэтому эпистолярная форма, избранная Достоевским сначала: не только каждое письмо *должно* вызываться предыдущим *по контрасту*, но по самой своей природе оно естественно заключает в себе контрастную смену вопросительной, восклицательной, побудительной интонаций. Эти свойства эпистолярной формы Достоевский впоследствии перенес в контрастный распорядок глав и диалогов своих романов. И эпистолярная и мемуарная формы были традиционны для слабосюжетных построений; чистый вид эпистолярной формы у Достоевского дан в «Бедных людях», чистый вид мемуарной — в «Записках из мертвого дома»; попытку соединить эпистолярную форму с более развитым сюжетом представляет «Роман в девяти письмах»; такую же попытку по отношению к мемуарной — «Униженные и оскорбленные».

В «Преступлении и наказании» контраст между сюжетом и характерами уже художественно организован: в рамки уголовного сюжета подставлены контрастирующие с ним характеры — убийца, проститутка, следователь в сюжетной схеме подменены революционером, святой, мудрецом. В «Идиоте» сюжет развертывается контрастно, совпадая с контрастным обнаружением характеров; высшая точка сюжетного напряжения есть вместе и высшее обнаружение характеров.

Но любопытно, что, явно отмежевываясь от «типов» Гоголя, Достоевский пользуется его словесными и вещными масками; отдельные примеры я приводил; вот еще некоторые: имена с инверсией — Петр Иваныч и Иван Петрович («Роман в девяти письмах»); даже в «Идиоте» прием звуковых повторов: Александра, Аделаида, Аглая.

Наружности Свидригайлова, Ставрогина, Ламберта — подчеркнутые маски. Быть может, здесь еще один контраст: словесная *маска*, покрывающая контрастный *характер* ***. Таким образом,

* *В. В. Т[имофее]ва [О. Починковская]*. Год работы с знаменитым писателем.— «Исторический вестник», 1904, № 2, стр. 506.

** *Ф. М. Достоевский*. Полн. собр. соч., т. 1. Биография, стр. 312.

*** Самое знакомство читателя с сестрами Епанчиными, например, совершается тоже как бы по контрасту; кроме комического повтора (А) в именах, начальное упоминание о них вообще подготовляет комическое впечатление, впоследствии совершенно разрушаемое: «*Все три девицы* Епанчины были барышни здоровые, цветущие, рослые, с удивительными плечами, с мощною грудью, *с сильными, почти как у мужчин, руками*, и, конечно, вследствие своей силы и здоровья, *любили иногда хорошо покушать* <...>. Кроме чаю, кофею, сыру, меду, масла, особых оладий, излюбленных самою

органический у Гоголя прием, введенный Достоевским, приобретает новую значимость — по контрасту. Точно так же дальнейшее исследование должно выяснить, как пользуется Достоевский синтаксически-интонационными фигурами Гоголя; быть может, обнаружится, что равные «обороты фраз» расположены у Достоевского в порядке большей контрастности, нежели у Гоголя. Достоевский пользуется приемами Гоголя, но сами по себе они для него не обязательны. Это объясняет нам пародирование Гоголя у Достоевского: стилизация, проведенная с определенными заданиями, обращается в пародию, когда этих заданий нет.

5

Достоевский настойчиво вводит литературу в свои произведения; редко действующие лица не говорят о литературе. Здесь, конечно, очень удобный пародический прием: достаточно определенному действующему лицу высказать литературное мнение, чтобы оно приняло окраску *его* мнения; если лицо комическое, то и мнение будет комическим.

В «Неточке Незвановой» пародирована пьеса Тимофеева «Джакобо Санназар»; ее читает неудачник-немец, Карл Федорович, который после чтения пьесы пляшет (он неудачный танцовщик) [2, 168]:

«В этой драме толковалось о несчастиях одного великого художника, какого-то Дженаро или Джакобо, который на одной странице кричал: «Я не признан!», а на другой: «Я признан!», или: «Я бесталантен!», и потом, через несколько строк: «Я с талантом!» Все оканчивалось очень плачевно». В «Униженных и оскорбленных» старик Ихменев критикует «Бедных людей» (пародируя отзыв «Северной пчелы»), много говорит о Белинском; в «Бесах» пародированы [29]: стихи Огарева, «Довольно» Тургенева, письма Грановского, в полемике — стиль Сенковского, в воспоминаниях генерала Иволгина — военные мемуары. Но уже в «Бедных людях» пародирован Гоголь; в числе нескольких пародий, играющих роль эпизодов, здесь есть и пародия на «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Знаете ли вы Ивана Прокофьевича Желтопуза? Ну, вот тот самый, что укусил за ногу Прокофия Ивановича. Иван Прокофьевич человек крутого характера, но зато редких добродетелей; напротив того, Прокофий Иванович чрезвычайно любит редьку с медом. Вот когда еще была с ним знакома Пелагея Антоновна... А вы знаете Пелагею Антоновну? Ну, вот та самая, которая всегда юбку надевает наизнанку» [1, 53].

генеральшей, котлет и прочего, подавался даже крепкий горячий бульон» и т. д. [8, 32]. Здесь полное совпадение словесных масок и выражения «все три девицы»; таким образом, у словесной маски есть свое окружение, нужное для дальнейшего контраста.

Ср. «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: 1) Антон Прокофьевич Голопуз, 2) «Вы знаете Агафию Федосеевну? та самая, что откусила ухо у заседателя», 3) «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках 〈...〉», 4) «Он сшил ее тогда еще, когда Агафия Федосеевна не ездила в Киев. Вы знаете Агафию Федосеевну? [II, 223, 227].

Пародия настолько явна, что достаточно простого сопоставления для ее установки; соблюдены все мелкие детали: парные имена Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича заменены именами с инверсией, применен прием логического синтаксиса при бессмыслице; пародированы фамилии.

Суть пародии — в механизации определенного приема; эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизуется; таким образом, пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизованный старый прием.

Механизация словесного приема может быть проведена через повторение его, не совпадающее с композиционным планом, через перестановку частей (обычная пародия — чтение стихотворения снизу вверх), через каламбурное смещение значения (школьные пародии классических стихотворений), через прибавку двусмысленных рефренов (пародический рефрен в «Лягушках» Аристофана к стихам Еврипида: «Кувшинчик потерял»,— прием, особенно излюбленный анекдотом); наконец, через оторванность от подобных и соединение с противоречащими приемами.

В пародии Достоевского, приведенной выше, прием вовсе не подчеркнут; она ощущается как пародия только на фоне совершенно не совпадающего с ней стилистически текста.

Пародия не мотивирована эпистолярной формой, так как она является эпизодической вставкой; но этой формой мотивируется отзыв о стиле: «оно хоть и немного затейливо, и уж слишком игриво, но зато невинно, без малейшего вольнодумства и либеральных мыслей»; мотивирована принадлежностью Макару и пародия на современную критику: «А хорошая вещь литература, Варинька, очень хорошая; это я от них третьего дня узнал. Глубокая вещь! Сердце людей укрепляющая, поучающая, и разное там еще обо всем об этом в книжке у них написано. Очень хорошо написано! Литература — это картина, то есть в некотором роде картина и зеркало; страсти, выраженье, критика такая тонкая, поучение к назидательности и документ» [1, 51].

Но уже в «Дядюшкином сне» пародия ничем не мотивирована: «Марья Александровна Москалева, конечно, первая дама в Мордасове, и в этом не может быть никакого сомнения. Она держит себя так, как будто ни в ком не нуждается, а, напротив, все в ней нуждаются. Такая потребность есть уже признак высокой по-

литики ⟨...⟩ Она знает, например, про кой-кого из мордасовцев такие капитальные и скандалезные вещи, что, расскажи она их при удобном случае и докажи их так, как она их умеет доказывать, то в Мордасове будет лиссабонское землетрясение. ⟨...⟩ Она, например, умеет убить, растерзать, уничтожить ⟨...⟩ А известно, что такая черта есть уже принадлежность самого высшего общества. ⟨...⟩ Марью Александровну сравнивали даже, в некотором отношении, с Наполеоном. Разумеется, это делали в шутку ее враги, более для карикатуры, чем для истины. ⟨...⟩ Помните ли, какая гнусная история заварилась у нас, года полтора назад ⟨...⟩? ⟨...⟩ Каково замято, затушено неловкое, скандалезное дело!» [2, 296—298].

Так начинается «Дядюшкин сон» (я привел отрывки). Здесь все приемы гоголевские: одно и то же слово замыкает рядом стоящие предложения («нуждается»—«нуждаются»), гипербола, синонимы, расположенные в климаксе («убить, растерзать, уничтожить»; «замято, затушено», ср. у Гоголя: «ободрил, освежил», «туманно и неясно» и др.), иностранные слова как комический прием («капитальные и скандалезные вещи», ср. у Гоголя: «поведение его чересчур становилось скандалезно») и т. д.

Таким образом, ничто не мешает нам принять этот отрывок за стилизацию. Но под конец главы сам Достоевский обнажает пародийность, наполовину срывая пародийную маску (но только наполовину, потому что самое обнажение производится все тем же пародийным стилем): «Все, что прочел теперь благосклонный читатель, было написано мною месяцев пять тому назад, единственно из умиления ⟨...⟩ Мне хотелось написать что-нибудь вроде похвального слова этой великолепной даме и изобразить все это в форме игривого письма к приятелю, по примеру писем, печатавшихся когда-то в старое, золотое, но, слава богу, невозвратное время в «Северной пчеле» и в прочих повременных изданиях» [2, 299].

Адрес дан ложный: хотя в «Северной пчеле» и бывали «письма к приятелю» но они писались не гоголевским стилем. Эпитет «игривый» по отношению к стилю Гоголя употреблен здесь, как и в пародии на «Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича».

Так легко и незаметно стилизация переходит в пародию; и кто поручится, что у Достоевского мало таких необнаруженных (потому что не открытых им самим) пародий? Не пародично ли и приведенное выше место о трех девицах Епанчиных?* Быть может, эта тонкая ткань стилизации-пародии над трагическим, развитым сюжетом и составляет гротескное своеобразие Достоевского.

* Ср. также начало «Записок из Мертвого дома»: «Они (города.— *Ю. Т.*) обыкновенно весьма достаточно снабжены исправниками, заседателями и всем остальным субалтерным чином. Вообще в Сибири, несмотря на холод, служить чрезвычайно тепло» [4, 5] и т. д.

Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем у́же, определеннее, ограниченнее этот второй план, чем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность.

Если второй план расплывается до общего понятия «стиль», пародия делается одним из элементов диалектической смены школ, соприкасается со стилизацией, как это происходит в «Дядюшкином сне». А если второй план, пускай даже определенный, существует, но не вошел в литературное сознание, не подмечен, забыт? Тогда, естественно, пародия воспринимается в одном плане, исключительно со стороны ее организации, т. е. как всякое художественное произведение.

Целью этой статьи и является, между прочим, указание не подмеченного до сих пор второго плана для одного из романов Достоевского, указание на пародийность в его «Селе Степанчикове». Пародия в этом случае определенная, второй план ограничен одним произведением; она примыкает к простому типу пародий на «Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем», и остальное может служить иллюстрационным материалом именно для этого типа.

6

«Село Степанчиково» появилось в 1859 г. Достоевский долго работал над ним и высоко его ценил; в публике же роман прошел мало замеченным. В 1859 г. Достоевский писал о нем брату: «Этот роман, конечно, имеет величайшие недостатки и главное, может быть, растянутость; но в чем я уверен, как в аксиоме, это то, что он имеет в то же время и великие достоинства, и что это *лучшее мое произведение*. Я писал его два года (*с перерывом в средине* «Дядюшкина сна»)*. Начало и средина обделаны, конец писан наскоро. Но тут положил я мою душу, мою плоть и кровь. ‹...› В нем есть два огромных *типических характера*, создаваемых и записываемых пять лет, обделанных безукоризненно (по моему мнению),— характеров вполне русских и плохо до сих пор указанных русской литературой» **. Полное название романа (сам Достоевский в письмах называет его то «комическим романом», то повестью) — «Село Степанчиково и его обитатели. Из записок неизвестного». Роман, как это видно и из заглавия, написан в форме мемуаров, главною задачею его (что видно из писем) было изображение двух новых характеров. Эти два характера — Фома Опискин и «дядя» Ростанев. Один из них, Опискин,— характер пародийный, материалом для

* Ср. сказанное выше о пародийности «Дядюшкина сна».

** *Ф. М. Достоевский*. Полн. собр. соч., т. 1. Биография, стр. 120—121.

пародии послужила личность Гоголя; речи Фомы пародируют гоголевскую «Переписку с друзьями» *.

Здесь необходимо сделать одно замечание по поводу моего же примечания: враждебность Достоевского к «Переписке с друзьями» нимало не объясняет его же пародии на нее, так же как и отношение к Гоголю не разъяснит нам пародию на его характер. Случайно эти оба момента совпали, но они могли и не совпасть; материал для пародии может быть любой, здесь необязательны психологические предпосылки. В ортодоксальной среде еврейства популярны пародии библии; Пушкин, чтя «Историю» Карамзина, пародирует ее, однако, в «Летописи села Горюхина»; он же пародирует и стиль «Илиады» и свое собственное знаменитое дву-

* Отношение Достоевского к Гоголю сложное; прежде всего к личности Гоголя. Когда в 1846 г. разнесся слух о смерти Гоголя, Достоевский сделал к длинному письму характерную приписку: «Желаю вам всем счастья, друзья мои. Гоголь умер во Флоренции, два месяца назад» (там же, стр. 57). В литературе — Гоголь для него, по-видимому, нечто такое, что нужно преодолеть, дальше чего необходимо пойти. Ср. о «Двойнике»: «Тебе он понравится даже лучше «Мертвых душ»» (письмо брату; там же, стр. 44); о «Романе в девяти письмах»: «Он будет лучше гоголевской «Тяжбы»» (ему же). Позднейшие известные суждения Достоевского о Гоголе значительно отличаются от традиционного взгляда критики (ср. «смеющаяся маска Гоголя», «демон смеха», полемика в «Бесах» против самоопределения Гоголя: «зримый смех сквозь незримые слезы» и т. д.) и заставляют в нем видеть предтечу в этом отношении новейших критиков: Розанова, Брюсова [30] и др. Отношение Достоевского к «Переписке с друзьями» известно; уже при первых слухах о ней он пишет брату: «Я тебе ничего не говорю о Гоголе, но вот тебе факт. В «Современнике» в следующем месяце будет напечатана статья Гоголя — его духовное завещание, в которой он отрекается от всех своих сочинений и признает их бесполезными и даже более» и т. д. (там же, стр. 49). Чтение и отдача для списывания письма Белинского к Гоголю, как известно, главным образом ставилось в вину Достоевскому на процессе петрашевцев. Позднее, порвав с кружком Белинского, Достоевский, по-видимому, руководится живою памятью о нем по отношению к «Переписке». Почти все места из Гоголя, приводимые нами ниже для сличения, приводятся у Белинского, в его рецензии на «Переписку». Это отношение к «Переписке», по-видимому, у Достоевского не меняется. В 1876 г. он пишет: «Гоголь в своей «Переписке» слаб, хотя и характерен» («Дневник писателя»); в конце 1880 г.: «Заволакиваться в облака величия (тон Гоголя, например, в «Переписке с друзьями») есть неискренность, а неискренность даже самый неопытный читатель узнает чутьем. Это первое, что выдает» (письмо Ив. Аксакову (ПСС, т. 1, стр. 346). Выйдя на свободу, Достоевский перечитывал Гоголя, как раз во время работы над «Селом Степанчиковым» и «Дядюшкиным сном» (*Барон А. Е. Врангель.* Воспоминания о Ф. М. Достоевском в Сибири. 1854—56 гг. СПб., 1912, стр. 30—32). В 1857 г. вышло Кулишевское издание с двумя томами писем Гоголя, вызвавшее, между прочим, пересмотр вопроса о «Переписке» (статья Чернышевского) [31]. Достоевский перед самою отдачею в печать романа много работал над ним, переделывал его и т. д. (см. его письмо к брату из Твери от 29 октября 1859 г.— ПСС, т. 1, стр. 132). Поэтому как материалом, известным Достоевскому, я буду изредка пользоваться и письмами Гоголя в издании Кулиша. Впрочем, здесь не так важно текстуальное сличение, как сопоставление самых приемов, тогда как материал фраз может быть взят в пародии и другой (В. Шкловский). Это, конечно, не относится к тем случаям, когда пародируется самая лексика.

стишие: «Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи» — «Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера»; многочисленные пародии «Энеиды» идут бок о бок с высокой оценкой ее. Дело в том, что самая сущность пародии, ее двойной план,— определенный, ценный прием *. Вот почему мы не удивимся, если узнаем, что рядом с враждебным к «Переписке с друзьями» отношением Достоевского, рядом с пародированием ее (что, впрочем, еще предстоит доказать) в «Маленьком герое» (произведении, написанном в крепости) Достоевский пользуется все той же «Перепиской», но не как материалом пародии, а как материалом стилизации [32].

Ср.: «Есть женщины, которые точно *сестры милосердия в жизни*. Перед ними можно ничего не скрывать, по крайней мере ничего, *что есть больного и уязвленного в душе*. Кто страждет, *тот* смело и с надеждой *иди к ним* и не бойся быть в тягость, *затем, что* редкий из нас знает, насколько может быть бесконечно терпеливой любви, сострадания и всепрощения в ином женском сердце. Целые сокровища симпатии, утешения, надежды хранятся в этих чистых сердцах, так часто тоже уязвленных, потому что сердце, которое много любит, много грустит, но где *рана бережливо закрыта* от любопытного взгляда, затем что глубокое горе всего чаще молчит и таится. Их же не испугает ни глубина раны, ни *гной ее, ни смрад ее*: кто к ним подходит, тот уж их достоин; да они, впрочем, как будто и родятся на подвиг 〈...〉» («Маленький герой») [2, 273]

И по теме (ср. у Гоголя «Женщина в свете»), и по отдельным выражениям («сестры милосердия в жизни», «гной и смрад»), и по синтаксическому строю («тот иди», «что есть больного и уязвленного»), по заметному налету церковнославянизмов — это место могло бы встретиться и в «Переписке с друзьями». Что касается личности Гоголя, то Достоевский вообще охотно работал над историческим и современным материалом. В «Бесах» материалом для пародийных характеров послужили Грановский и Тургенев; в «Житии великого грешника» к сидящему в монастыре Чаадаеву должны были приезжать Белинский,

* Есть люди, которые в наше время утверждают, что пародирование есть «высмеиванье», «нелюбовь» и даже «ненависть» к пародируемому. Если бы дело обстояло так, была бы совершенно непонятна веселость пародируемых, вызываемая пародиями на них. Так, например, А. П. Керн рассказывает об А. С. Пушкине: «Однажды 〈...〉 в мрачном расположении духа он стоял в гостиной у камина, заложив назад руки... Подошел к нему Илличевский и сказал:

У печки, погружен в молчанье,
Поднявши фрак, он спину грел
И никого во всей компанье
Благословить он не хотел.

Это развеселило Пушкина, и он сделался очень любезен» (*Л. Н. Майков*. Пушкин. СПб., 1899, стр. 265).

Грановский, Пушкин. Тут же Достоевский оговаривается: «Ведь у меня же не Чаадаев, я только в роман беру этот *тип»* *. И мы не можем поручиться, не было[ли]бы пародийной окраски и в рисовке Пушкина. Ведь Достоевского очень занимает эмоциональная перетасовка его характеров; недаром об Ипполите (в «Идиоте») один из героев отзывается как о «Ноздреве в трагедии», а сам Достоевский с восторгом принимает характеристику героев «Бесов», сделанную Страховым: «Это тургеневские герои в старости». В романе нам встретятся анекдотические черты из жизни Гоголя; Достоевский вообще любил вводить такие черты (названия улиц, фамилии врачей: Ипполит советуется с Б-пым — Боткиным). Приведем два примера. В 1844 г. Достоевский писал брату: «В последнем письме К. ни с того ни с сего советовал мне не увлекаться Шекспиром! Говорит, что Шекспир и мыльный пузырь все равно. Мне хотелось, чтобы ты понял эту комическую черту, озлобление на Шекспира. Ну, к чему тут Шекспир?» ** Позднее в «Дядюшкином сне» это озлобление на Шекспира введено как комическая черта в разговоры Марьи Александровны.

Но Достоевский переносил и трагические черты действительной жизни в произведения, иногда резко меняя их эмоциональную окраску на комическую. Я извиняюсь за тяжелый пример, но он слишком убедителен.

Андрей Михайлович Достоевский вспоминает о памятнике над могилою матери: «Избрание надписи на памятнике отец предоставил братьям. Они оба решили, чтобы было только обозначено имя, фамилия, день рождения и смерти. На заднюю же сторону памятника выбрали надпись из Карамзина: «Покойся, милый прах, до радостного утра...». И эта прекрасная надпись была исполнена» [33].

В «Идиоте» генерал Иволгин рассказывает о Лебедеве, который уверяет, будто потерял левую ногу, и «ногу эту поднял и отнес домой, потом похоронил ее на Ваганьковском кладбище и говорит, что поставил над нею памятник, с надписью, с одной стороны: «Здесь погребена нога коллежского секретаря Лебедева», а с другой: «Покойся, милый прах, до радостного утра ⟨...⟩» [8, 411].

Характер Гоголя пародирован тем, что взят Гоголь времен «Переписки» и вдвинут в характер неудачника-литератора, «приживальщика» ***.

* *Ф. М. Достоевский.* Полн. собр. соч., т. 1. Биография, стр. 233.

** Там же, стр. 31.

*** Интересно, что и другой пародийный характер — Степан Трофимович — тоже приживальщик; то же «странничество», та же «котомка». В «Бесах» этому пародийному сдвигу характеров соответствует сдвиг общий: Россия — Петербург — губернский город (действие совершается в губернском городе).

Фома прежде всего литератор, проповедник, нравственный учитель — на этом основано его влияние. Дядя «в ученость же и в гениальность Фомы ‹...› верил беззаветно. ‹...› Перед словом «наука» или «литература» дядя благоговел самым наивным и бескорыстнейшим образом ‹...›»; Фома пострадал за правду [3, 15, 7]. Это было новым явлением, уже подмеченным Гоголем и им испытанным; ср.: «У нас даже и тот, кто просто кропатель, а не писатель, и не только не красавец душой, но даже временами и вовсе подленек, во глубине России отнюдь не почитается таким. Напротив, у всех вообще, даже и у тех, которые едва слышат о писателях, живет уже какое-то убеждение, что писатель есть что-то высшее, что он непременно должен быть благороден ‹...›» («О лиризме наших поэтов») [VIII, 261].

Имя Фомы Опискина стало нарицательным («тип удался») настолько, что его избрал псевдонимом комический писатель из «Сатирикона» [34]. Но Фому не совсем разглядели. Он не только плут, не только тартюф, ханжа, притворщик, но «это человек непрактический; это тоже в своем роде какой-то поэт» [3, 93—94], по выражению Мизинчикова.

Достоевский остался верен себе в контрастном изображении Фомы. Этот плут подчиняет своему влиянию своих врагов (Бахчеева); под его влиянием «Настенька любит читать жития святых и с сокрушением говорит, что обыкновенных добрых дел еще мало, а что надо бы раздать все нищим и быть счастливыми в бедности» [3, 166].

Самолюбие Фомы тоже литературное: «Кто знает, может быть, это безобразно вырастающее самолюбие есть только ложное, первоначально извращенное чувство собственного достоинства, оскорбленного в первый раз еще, может, в детстве гнетом, бедностью, грязью ‹...›?* Но ‹...› Фома Фомич есть к тому же и исключение из общего правила. ‹...› Он был когда-то литератором и был огорчен и не признан; а *литература способна загубить и не одного Фому Фомича* — разумеется, непризнанная» [3, 12]. Во всех мелких подробностях выдержан быт Гоголя. Мемуаров о нем к тому времени было мало, но черты Гоголя, позднее выступившие в мемуарах, были, конечно, известны и тогда. Берг вспоминает: «Трудно представить себе более избалованного литератора и с большими претензиями, чем был в то время Гоголь. ‹...› Московские друзья Гоголя, точнее сказать, приближенные (действительного друга у Гоголя, кажется, не было во всю жизнь), окружали его неслыханным, благоговейным вниманием. Он находил у кого-нибудь из них во всякий свой приезд в Москву все, что нужно для самого спокойного и комфортабельного

* Ср. Гоголь: «‹...› в обхождении моем с людьми всегда было много неприятно-отталкивающего. ‹...› Отчасти же это происходило и от мелочного самолюбия, свойственного только таким из нас, которые из грязи пробрались в люди и считают себя вправе глядеть спесиво на других» [VIII, 217].

житья: стол с блюдами, которые он наиболее любил; тихое, уединенное помещение и прислугу, готовую исполнять все его малейшие прихоти. ‹...› Даже близкие знакомые хозяина, у кого жил Гоголь, должны были знать, как вести себя, если неравно с ним встретятся и заговорят» [35]. Все это выдержано в романе: Фому потчевают: «— Чаю, чаю, сестрица! Послаще только, сестрица; Фома Фомич после сна любит чай послаще» [3, 65]; тишину и уединение Фомы оберегают: «— Сочинение пишет! — говорит он, бывало, ходя на цыпочках еще за две комнаты до кабинета Фомы Фомича» [3, 15]; для прихотей Фомы приставлен специально Гаврила; дядя дает наставления племяннику, как вести себя «при встрече».

Ср. также описание комнат Фомы: «Полный комфорт окружал великого человека» и т. д. [3, 130]. Фома в семействе Ростаневых ведет себя как Гоголь в семье Аксаковых.

Наружность Фомы тоже как будто списана с Гоголя. «Гаврила справедливо назвал его *плюгавеньким* человечком. Фома был *мал ростом*, *белобрысый* * и с проседью, *с горбатым носом* и с маленькими морщинками по всему лицу. ‹...›. К удивлению моему, он явился в *шлафроке*, правда, иностранного покроя ‹...›» [3, 65]. «Фома Фомич сидел в покойном кресле, в каком-то *длинном*, *до пят*, *сюртуке* **, но все-таки без галстуха» [3, 130]. Здесь и там рассыпаны намеки, дающие некоторый гоголевский фон: Егор Ильич встречал в Петербурге одного литератора: «еще какой-то нос у него особенный»; Фома в одной своей проповеди упоминает и самое имя Гоголя; Фома пострадал за правду «в сорок не в нашем году». С 10-й страницы романа начинаются явные намеки: «Я сам слышал слова Фомы в доме дяди, в Степанчикове, когда уже он стал там полным владыкою и прорицателем. «Не жилец я между вами,— говаривал он иногда с какою-то таинственною важностью,— не жилец я здесь! Посмотрю, устрою вас всех, покажу, научу и тогда прощайте: в Москву, издавать журнал! *Тридцать тысяч человек будут сбираться на мои лекции ежемесячно.* Грянет наконец мое имя, и тогда — горе врагам моим!» [3, 12—13]. Тридцать тысяч человек на лекциях— это, конечно, тридцать пять тысяч курьеров Хлестакова, но, может быть, здесь речь и о неудачном профессорстве Гоголя.

«Но гений, покамест еще собирался прославиться, требовал награды немедленной. Вообще приятно получать плату вперед, а в этом случае особенно. Я знаю, он серьезно уверил дядю, что ему, Фоме, предстоит величайший подвиг, подвиг, для которого он и на свет призван и к совершению которого понуждает

* Сам Гоголь о себе: «приземист и невзрачен». Письмо к А. С. Данилевскому от 11 апреля 1838 г. (*Н. В. Гоголь*. Сочинения и письма, т. V. Пб., П. А. Кулиш, 1857, стр. 306) [XI, 132]; «Гоголь был белокур» — С. Аксаков [36] и др.

** Ср. С. Аксаков о костюме Гоголя: «сюртук вроде пальто» [37].

его какой-то человек с крыльями, являющийся ему по ночам, или что-то вроде того. Именно: написать *одно глубокомысленнейшее сочинение в душеспасительном роде, от которого произойдет всеобщее землетрясение* и затрещит вся Россия. И когда уже затрещит вся Россия, то он, Фома, пренебрегая славой, *пойдет в монастырь и будет молиться день и ночь в киевских пещерах о счастии отечества*» [3, 13].

Известно, какое значение придавал Гоголь своей «Переписке» и каких последствий ожидал от нее. «Приходит уже то время,— писал он,— в которое все объяснится» [XIII, 85]; отпечатание книги «нужно, нужно и для меня, и для других; словом, нужно для общего добра. Мне говорит это мое сердце и необыкновенная милость божия» [XIII, 112] и т. д. «Пойдет в монастырь» и т. д.— намек на иерусалимское путешествие Гоголя; ср.: «Я ‹...› у гроба господнего буду молиться о всех моих соотечественниках, не исключая из них ни единого ‹...›» [VIII, 218]. Об этом завещании Достоевский писал брату еще в 1846 г.: «Говорит, что не возьмется во всю жизнь за перо, ибо дело его молиться» * и т. д. «*Землетрясение*», может быть, пародирует и статью Гоголя о стихотворении «Землетрясение» Языкова: «Найдешь слова, найдутся выраженья, *огни*, а не слова, излетят от тебя, как от древних пророков ‹...› Истинно русского человека поведешь на брань даже и против уныния, *поднимешь его превыше* страха и *колебаний земли*, как поднял поэта в своем «Землетрясении»» ** [VIII, 280—281].

Фома Фомич сильно занят крестьянским вопросом. Среди его посмертных произведений недаром нашли «бессмысленное рассуждение о *значении и свойстве русского мужика и о том, как надо с ним обращаться*» [3, 130]; он пишет также «о производительных силах»: «‹...› поговорив с мужичками о *хозяйстве*, хотя сам не умел отличить овса от пшеницы, сладко потолковав о *священных обязанностях крестьянина к господину*, коснувшись слегка электричества и *разделения труда*, в чем, разумеется, не понимал ни строчки, растолковав своим слушателям, каким образом земля ходит около солнца, и, наконец, совершенно умилившись душой от собственного красноречия, он заговорил о министрах. Я это понял. ‹...› Крестьяне же всегда слушали Фому Фомича с подобострастием» [3, 15—16].

Но это программа двух статей «Переписки»: «Русский помещик» и «Занимающему важное место»; ср. в особенности о министрах: «Генерал-губернатор есть министр внутренних дел, оста-

* *Ф. М. Достоевский*. Полн. собр. соч., т. 1. Биография, стр. 49.

** Ср., кроме того, начало отрывка с отрывком из ст. «Исторический живописец Иванов»: «Я произведу одно такое дело, которое вас потом изумит, но которого вам не могу теперь рассказать, потому что многое, покуда, и мне самому еще не совсем понятно, а вы, во все то время, как я буду сидеть над работой, ждите терпеливо и давайте мне деньги на содержанье» — речь, вложенная в уста живописцу [VIII 332].

новившийся на дороге». ⟨...⟩ Генерал-губернатор посылается затем, чтобы ⟨...⟩ дать толчок всему, своим полномочием облегчить затруднительность многих мест в их сношеньях с отдаленными министерствами ⟨...⟩» и т. д. И вслед за тем о «разделении труда»: «Во-первых, ввести всякую должность в ее законные границы и всякого чиновника губернии в полное познанье его должности. ⟨...⟩ Возвратить всякую должность в ее законный круг тем более стало трудно теперь ⟨...⟩» и т. д. [VIII, 351—354]. Прощальная проповедь Фомы развивает более подробно положение статьи «Русский помещик»:

«Вы помещик; вы должны бы сиять, как бриллиант, в своих поместьях ⟨...⟩»

«— Итак, вспомните, что вы помещик,— продолжал Фома ⟨...⟩ — Не думайте, чтоб отдых и сладострастие были предназначением помещичьего звания. Пагубная мысль! *Не отдых, а забота, и забота перед богом, царем и отечеством! Трудиться, трудиться обязан помещик, и трудиться, как последний из крестьян его!*

— Что ж, я *пахать за мужика*, что ли, стану? — проворчал Бахчеев ⟨...⟩

— К вам теперь обращаюсь, домашние,— продолжал Фома ⟨...⟩ — любите господ ваших и исполняйте волю их подобострастно и с кротостью. За это возлюбят вас и господа ваши. А вы, полковник, будьте к ним справедливы и сострадательны. Тот же человек — образ божий, так сказать, малолетный, *врученный вам, как дитя, царем и отечеством.* Велик долг, но велика и заслуга ваша!» [3, 137—138].

Ср. у Гоголя: «Возьмись за дело помещика, как следует за него взяться в настоящем и законном смысле. ⟨...⟩ *Взыщет с тебя бог,* если б ты променял это званье на другое, потому что всякий должен *служить богу* на своем месте ⟨...⟩» [VIII, 322].

«И ты, не служа доселе ревностно ни на каком поприще, сослужишь такую *службу государю* в званьи помещика, какой не сослужит иной великочиновный человек» [VIII, 328]. «⟨...⟩ Будь патриархом, сам начинателем всего и передовым во всех делах. ⟨...⟩ И обедал бы ты сам вместе с ними (с мужиками.— *Ю. Т.*), и *вместе с ними вышел бы на работу, и в работе был бы передовым*, подстрекая всех работать молодцами ⟨...⟩» [VIII, 324].

«Поддай и от себя силы словами: «Прихватим-ка разом, ребята, все вместе!» *Возьми сам в руки топор* или косу; это будет тебе в добро ⟨...⟩» («Русский помещик») [VIII, 325]. Те же мысли развивает Тентетников: «Я ⟨...⟩ помещик; звание это также не бездельно. Если я позабочусь о сохраненьи, *сбереженьи и улучшеньи участи вверенных мне людей* ⟨...⟩ чем моя служба будет хуже службы какого-нибудь начальника отделения ⟨...⟩?» [VII, 17].

Рассуждения Фомы о литературе, примыкающие непосредственно к рассуждениям его же о «плясках русского народа», пародируют статью «Предметы для лирического поэта», а частью статью «О театре, об одностороннем взгляде на театр ⟨...⟩».

«— Удивляюсь я, Павел Семеныч,— продолжал он,— что же делают после этого все эти современные литераторы, поэты, ученые, мыслители? Как не обратят они внимания на то, какие песни поет русский народ и под какие песни пляшет русский народ? Что же делали до сих пор все эти *Пушкины*, *Лермонтовы*, *Бороздны*? Удивляюсь. Народ пляшет комаринского, эту апофеозу пьянства, а они *воспевают какие-то незабудочки*! Зачем же не напишут они *более благонравных песен* для народного употребления и не бросят свои незабудочки? Это социальный вопрос! Пусть изобразят они мне мужика, но *мужика облагороженного*, так сказать, селянина, а не *мужика*. Пусть изобразят этого *сельского мудреца в простоте своей*, пожалуй, хоть даже в лаптях — я и на это согласен,— но преисполненного добродетелями, которым — я это смело говорю — может позавидовать даже какой-нибудь слишком прославленный Александр Македонский. Я знаю Русь и Русь меня знает [38]: потому и говорю это. Пусть изобразят этого мужика, пожалуй, обремененного семейством и сединою, в душной избе, пожалуй, еще голодного, но довольного, не ропщущего, но *благословляющего свою бедность* и равнодушного к золоту богача. Пусть сам богач, в умилении души, принесет ему, наконец, свое золото; пусть даже при этом случае произойдет соединение добродетели мужика с добродетелями его барина и, пожалуй, еще вельможи. Селянин и вельможа, столь разъединенные на ступенях общества, соединяются наконец в добродетелях — это высокая мысль!» [3, 68—69].

Ср. у Гоголя: «Отделите только собственно называемый высший театр от всяких скаканий <...> угождающих разврату вкуса или разврату сердца <...>» [VIII, 268].

С «незабудочкой» ср. гоголевское выражение «стихотворные игрушки» [VIII, 275]. С эпизодом о вельможе и бедняке ср. у Гоголя: «Возвеличь в торжественном гимне незаметного труженика, какие, к чести высокой породы русской, находятся посреди отважнейших взяточников <...> Возвеличь его, и семью его, и благородную жену его, которая лучше захотела носить старомодный чепец и стать предметом насмешек других, чем допустить своего мужа сделать несправедливость и подлость. Выставь их *прекрасную бедность* так, чтобы, как святыня, она засияла у всех в глазах, и *каждому из нас захотелось бы самому быть бедным* («Предметы для лирического поэта в нынешнее время») [VIII, 280].

О страданиях как пути к добродетели Фома проповедует, уже прямо ссылаясь на Гоголя: «Про себя же скажу, что несчастье есть, может быть, мать добродетели. Это сказал, кажется, Гоголь, писатель легкомысленный, но у которого бывают иногда зернистые мысли. Изгнание есть несчастье! Скитальцем пойду я теперь по земле с моим посохом, и кто знает? может быть, через несчастья мои я стану еще добродетельнее! Эта мысль — единственное оставшееся мне утешение!» [3, 153].

Ср. у Гоголя: « ⟨...⟩ несчастие умягчает человека; природа его становится тогда более чуткой и доступной к пониманью предметов, превосходящих понятие человека, находящегося в обыкновенном и вседневном положении ⟨...⟩» («О помощи бедным»); там же: «святой и глубокий смысл несчастья» [VIII, 236].

7

Приведенные речи Фомы выделяются по стилю, и сам Фома комментирует свой стиль. Так, со слов Фомы дядя говорит, что у него «даже что-то *мелодическое* в слоге» [3, 70]; одною из особенностей этого торжественного слога, однако, являются такие выражения, как: пехтерь, моська, халдей, хамлет, голландская рожа и т. д.

Здесь система, намерение. «С намерением назвал я его голландской рожей, Павел Семеныч,— заметил он ⟨...⟩ да и вообще, знаете, не нахожу нужным смягчать свои выражения ни в каком случае. *Правда должна быть правдой.* А чем ни прикрывайте грязь, она все-таки останется грязью. Что ж и трудиться смягчать? себя и людей обманывать» [3, 66]. «Вы в изящном смыслите столько — извините меня, полковник,— сколько смыслит, например, хоть бык в говядине! Это резко, грубо — сознаюсь, по крайней мере, *прямодушно и справедливо.* Этого не услышите вы от ваших льстецов, полковник» [3, 74]. «Зачем в самом начале не свернули вы мне головы, как какому-нибудь петуху, за то... ну хоть, например, только за то, что он не несет яиц? Да, именно так! Я стою за это сравнение, полковник, хотя оно и взято *из провинциального быта* и напоминает собою *тривиальный тон современной литературы* ⟨...⟩» [3, 85].

«Переписка с друзьями» — смешение высокого стиля с выражениями, как: «неумытая рожа», «подлец», «писал писачка, а имя ему собачка». Смешение было намеренным. Сам Гоголь объяснял его так: « ⟨...⟩ я оставил почти нарочно много тех мест, которые заносчивостью способны задрать за живое» (письмо к Россету) * [XIII, 278].

Строго выдержан и высокий стиль.

В прощальной проповеди Фомы (как и в проповедях Гоголя) хозяйственные наставления совпадают, по стилю, с моральными: «В Харинской пустоши у вас до сих пор сено не скошено. Не опоздайте: скосите, и скосите скорей. Такой совет мой... ⟨...⟩ Вы хотели,— я знаю это, рубить заряновский участок лесу;— не рубите — другой совет мой. Сохраните леса: ибо леса сохраняют влажность на поверхности земли... Жаль, что вы слишком поздно посеяли яровое; удивительно, как поздно сеяли вы яровое!..»

* На этот стиль обратил внимание главным образом Белинский. См. рецензию на «Переписку», где перечислены выражения: «глупые умники», «понесла дичь», «невымытое рыло» и др. [39]

[3, 138]; ср. известное письмо Гоголя к Данилевскому: «Но слушай, теперь ты должен слушать моего слова, ибо вдвойне властно над тобою мое слово, и горе кому бы то ни было, не слушающему моего слова. ⟨...⟩ Покорись и займись год, один только год, своею деревней. Не заводи, не усовершенствуй, даже не поддерживай, а войди во все, следуй за мужиками, за приказчиком ⟨...⟩ Итак, безропотно и беспрекословно исполни сию мою просьбу!» * и т. д.

Пародируются и отдельные приемы гоголевского стиля.

«На кого похожи вы были до меня? А теперь я заронил в вас искру того небесного огня, который горит теперь в душе вашей. Заронил ли я в вас искру небесного огня или нет? Отвечайте: заронил я в вас искру иль нет? ⟨...⟩ Отвечайте же: горит в вас искра или нет?» и т. д. [3, 16—17].

«Ну, не чувствуете ли вы теперь,— проговорил истязатель,— что у вас вдруг стало легче на сердце, как будто в душу к вам слетел какой-то ангел?.. Чувствуете ли вы присутствие этого ангела? отвечайте мне!» и т. д. [3, 88].

«Почему же прежде он не прибежал ко мне, счастливый и прекрасный — ибо любовь украшает лицо,— почему не бросился он тогда в мои объятия, не заплакал на груди моей слезами беспредельного счастья и не поведал мне всего, всего? Или я крокодил, который бы только сожрал вас, а не дал бы вам полезного совета? Или я какой-нибудь отвратительный жук ⟨...⟩» [3, 148].

Ср. у Гоголя:

«Да разве уж я совсем выжил из ума? ⟨...⟩ И откуда вывел ты заключенье, что второй том именно теперь нужен? Залез ты разве в мою голову? почувствовал существо второго тома? ⟨...⟩ Кто ж из нас прав? Тот ли, у которого второй том уже сидит в голове, или тот, кто даже и не знает, в чем состоит второй том?» («3-е письмо по поводу «Мертвых душ»») [VIII, 296].

«Кто вам сказал, что болезни эти неизлечимы? ⟨...⟩ Что ж, разве вы всезнающий доктор? А зачем вы не обратились с просьбой о помощи к другим? Разве я даром просил вас сообщить все, что ни есть в вашем городе ⟨...⟩? Зачем же вы этого не сделали, тем более, что сами ⟨...⟩ же приписываете мне некоторое, не всем общее познание людей ⟨...⟩? Неужели вы думаете, что я не сумел бы также помочь и вашим неизлечимым больным?» («Что такое губернаторша») [VIII, 310].

Пародия Достоевского в этом случае основана на различном комбинировании *образов*: образы, как «искра небесного огня», «слетевший ангел», близки к образам гоголевской «Переписки» (ср. хотя бы «электрическая искра ⟨...⟩ поэтического огня» — «В чем же, наконец, существо русской поэзии ⟨...⟩») (VIII, 381], но у Гоголя они не сочетаются с синтаксической формой

* *Н. В. Гоголь*. Сочинения и письма, т. V. Пб., П. А. Кулиш, 1857, стр. 447 [XI, 342—343].

нагнетающих вопросов; здесь комизм — в невязке синтаксиса и семантики.

Пародирует Достоевский и нагнетание, путем повторения какого-либо слова:

«Вы самолюбивы, необъятно самолюбивы! 〈...〉 Вы эгоист и даже мрачный эгоист... 〈...〉 Вы грубы. Вы так грубо толкаетесь в человеческое сердце, так самолюбиво напрашиваетесь на внимание 〈...〉» и т. д. [3, 89].

Ср. у Гоголя: «А ты горд; ты и теперь уже ничего не хочешь видеть; ты самоуверен: ты думаешь, что уже все знаешь; ты думаешь, что все обстоятельства России тебе открыты; ты думаешь, что уже никто и поучить тебя не может 〈...〉» и т. д. («Близорукому приятелю») [VIII, 348].

Так пародированы два крайне важные места из Гоголя:

1) «Я распространю эту тайну,— визжал Фома,— и сделаю наиблагороднейший из поступков! *Я на то послан самим богом, чтоб изобличить весь мир в его пакостях!* Я готов взобраться на мужичью соломенную крышу и кричать оттуда о вашем гнусном поступке всем окрестным помещикам и всем проезжающим!..» [3, 139].

Ср. у Гоголя: «Не смущайтесь мерзостями и подавайте мне всякую мерзость! Для меня мерзости не в диковинку: я сам довольно мерзок. Пока я еще мало входил в мерзости, меня всякая мерзость смущала 〈...〉 с тех же пор, как стал я побольше всматриваться в мерзости, я просветлел духом 〈...〉 И теперь больше всего благодарю бога за то, что сподобил он меня, хотя отчасти, узнать мерзости 〈...〉» («Что такое губернаторша») [VIII, 320—321].

Ср. также: «〈...〉 еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем» («3-е письмо по поводу «Мертвых душ») [VIII, 292].

2) «...Я хочу любить, любить человека,— кричал Фома,— а мне не дают человека, запрещают любить, отнимают у меня человека! Дайте, дайте мне человека, чтоб я мог любить его! Где этот человек? куда спрятался этот человек? Как Диоген с фонарем, ищу я его всю жизнь и не могу найти, и не могу никого любить, доколе не найду этого человека. Горе тому, кто сделал меня человеконенавистником! Я кричу: дайте мне человека, чтоб я мог любить его, а мне суют Фалалея! Фалалея ли я полюблю? Захочу ли я полюбить Фалалея? Могу ли я, наконец, любить Фалалея, если б даже хотел? Нет; почему нет? Потому что он Фалалей. Почему я не люблю человечества? Потому что все, что ни есть на свете,— Фалалей или похоже на Фалалея! Я не хочу Фалалея я ненавижу Фалалея, я плюю на Фалалея, я раздавлю Фалалея, и если б надо было выбирать, то я полюблю скорее Асмодея, чем Фалалея!» [3, 154].

Ср. у Гоголя: «Я не могу обнять этого человека: он мерзок, он подл душою, он запятнал себя бесчестнейшим поступком; я не пущу этого человека даже в переднюю свою; я даже не хочу дышать одним воздухом с ним; я сделаю круг для того, чтобы объехать его и не встречаться с ним. Я не могу жить с подлыми и презренными людьми — неужели мне обнять такого человека, как брата?» («Светлое Воскресение») [VIII, 412].

Ср. также: «Я люблю добро, я ищу его и сгораю им; но я не люблю моих мерзостей и не держу их руку, как мои герои; я не люблю тех низостей моих, которые отдаляют меня от добра. Я воюю с ними и буду воевать, и изгоню их, и мне в этом поможет бог» («3-е письмо по поводу «Мертвых душ) [VIII, 296].

«Но как полюбить братьев, как полюбить людей? Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны, и так у них мало прекрасного! Как же сделать это?» («Нужно любить Россию») [VIII, 300].

Самое повторение имени тоже прием, часто употребляемый Гоголем; ср., например: « ⟨...⟩ нужно, как Иванов, умереть для всех приманок жизни; как Иванов, учиться ⟨...⟩ как Иванов, надеть простую плисовую куртку ⟨...⟩ как Иванов, вытерпеть все ⟨...⟩» («Исторический живописец Иванов») [VIII, 335—336].

В обоих приведенных отрывках пародия достигает предельной точности в подчеркивании гоголевской тавтологии; самое имя Фалалей — типичная, семантически значащая (Фалалей — ротозей) словесная маска; здесь же затронут и вопрос о «прекрасном человеке» — идеальной маске у Гоголя и дан обычный ответ Достоевского: прекрасен несовершенный человек.

8

Достоевский использовал в «Селе Степанчикове» все средства *словесной* пародии. Пародируется самый словарь «Переписки».

«— О, не ставьте мне монумента! — кричал Фома,— не ставьте мне его! Не надо мне монументов! В сердцах своих воздвигните мне монумент, а более ничего не надо, не надо, не надо!» [3, 146].

Ср. у Гоголя: «Завещаю не ставить надо мною никакого памятника и не помышлять о таком пустяке, христианина недостойном. Кому же из близких моих я был действительно дорог, тот воздвигнет мне памятник иначе: воздвигнет он его в самом себе своею непоколебимою твердостью в жизненном деле, бодреньем и освеженьем всех вокруг себя. Кто после моей смерти вырастет выше духом, нежели как был при жизни моей, тот покажет, что он, точно, любил меня и был мне другом, и сим только воздвигнет мне памятник» («Завещание») [VIII, 219—220]. Словесная пародия сделана здесь необычайно просто: вместо русского «памятник» — иностранное «монумент». На комическом эффекте иностранных слов, внедренных в текст, основан, как известно, мака-

ронический стих; этим стихом широко пользовался Гейне. В русской прозе этот прием как комический употребляет Гоголь: «Дамы города N. были то, что называют презентабельны», «небольшое инкомодите в виде горошинки на правой ноге» и т. д. Достоевский чрезвычайно разнообразит этот прием; он встречается у него и без комической окраски, быть может, как рудимент языкового влияния Карамзина: «мефитический воздух» («Записки из Мертвого дома»), «инфернальный» и т. д. «Зимние заметки о летних впечатлениях» написаны почти сплошь пародическим жаргоном, причем либо русские слова передаются во французской транскрипции и произношении: un outchitel, la baboulinka, либо французские в русском: эпузы.

Особенно охотно Достоевский пользуется этим приемом маскировки слов в пародиях; так, в «Бесах» тургеневское «Довольно» — «Merci» Кармазинова.

Следует еще отметить усиление комического эффекта употреблением множественного числа: «Не надо мне *монументов*!»

Следующий прием словесной пародии — отрыв эпитета от определяемого и приклейка его к другому слову.

Фома: «〈...〉 Гоголь, писатель легкомысленный, но у которого бывают иногда зернистые мысли» [3, 153].

Ср. у Гоголя: «Дивишься драгоценности нашего языка: что ни звук, то и подарок: все *зернисто*, крупно, как сам *жемчуг*, и, право, иное название еще драгоценней самой вещи» («Предметы для лирического поэта 〈...〉») [VIII, 279].

«Зернистый жемчуг языка» — «зернистый язык» — «зернистая мысль» — таков ход разрыва: эпитет, относящийся только к одному образу из связи образов («жемчуг языка»), отнесен непосредственно ко второму, а этот второй заменен другим, близким к нему; такой отрыв — один из механизирующих приемов.

Прием механизации через повторение мы уже видели на примере «искры небесного огня». Еще сильнее прием, если повторение ведется другим действующим лицом.

«— Говорю это, испуская сердечный вопль, а не торжествуя, не возносясь над вами, как вы, может быть, думаете.

— Но я и сам испускаю сердечный вопль, Фома, уверяю тебя...» (речь дяди) [3, 86].

Ср. у Гоголя: «Почему знать, может быть, эти горя и страдания, которые ниспосылаются тебе, ниспосылаются именно для того, чтобы произвести в тебе тот душевный вопль, который бы никак не исторгнулся без этих страданий. Может быть, именно этот душевный вопль должен быть горнилом твоей поэзии. 〈...〉 Все тут сердечный вопль и непритворное восторгновение к богу» (письмо к Н. М. Языкову) [XII, 261] *.

* Словарь «Переписки» вообще врезался в память Достоевскому. Уже в «Бесах» он пародирует слово «выпелась»: капитан Лебядкин, декламируя Ставрогину свои стихи, говорит, что они «выпелись» у него, как «Прощальная повесть» у Гоголя.

Герои Достоевского часто пародируют друг друга, подобно тому как пародирует Дон-Кихота Санхо-Панса в своих разговорах с ним (В. Шкловский). Но у Достоевского выражения героев замыкаются в авторские кавычки и становятся переносными пародийными штампами. Так, фраза Фомы: «Я знаю Русь и Русь меня знает» употреблена уже вне контекста в «Зимних заметках о летних впечатлениях»; так, фраза инвалида в «Зимних заметках» о Руссо: «L'homme de la nature et de la vérite» * перенесена вне связи с Руссо в «Записки из подполья».

Но иногда Достоевский просто переносит целые выражения из «Переписки»; так, слова Фомы по поводу «приличий в выражениях»: «*Только в глупой светской башке* могла зародиться потребность таких бессмысленных приличий» [3, 66] — дословно повторяют фразу из «3-го письма по поводу «Мертвых душ»» [VIII, 296]: «〈...〉 *только в глупой светской башке* могла образоваться такая глупая мысль». Выражение, подчеркнутое [курсивом], точно так же подчеркнуто, кстати, в рецензии Белинского на «Переписку».

9

Тот факт, что пародийность «Села Степанчикова» не вошла в литературное сознание, любопытен, но не единичен. Так, глубоко спрятаны пародии сюжетных схем: вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности «Графа Нулина», не оставь сам Пушкин об этом свидетельства [40]. А сколько таких необнаруженных пародий?[41] Раз пародия не обнаружена, произведение меняется; так, собственно, меняется всякое литературное произведение, оторванное от плана, на котором оно выделилось. Но и пародия, главный элемент которой в стилистических частностях, будучи оторвана от своего второго плана (который может быть просто забыт), естественно утрачивает пародийность. Это в значительной мере решает вопрос о пародиях как комическом жанре. Комизм — обычно сопровождающая пародию окраска, но отнюдь не окраска самой пародийности. Пародийность произведения стирается, а окраска остается. Пародия вся — в диалектической игре приемом. Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия.

1* Человек природы и истины (*франц.*).



ОДА КАК ОРАТОРСКИЙ ЖАНР

Среди многозначных терминов, входящих в состав определения литературного произведения, особое внимание привлекает понятие *установки.*

Что такое установка в каком-либо литературном произведении, жанре, направлении?

Уже нельзя более говорить о произведении как о «совокупности» известных сторон его: сюжета, стиля и т. д. Эти абстракции давно отошли: сюжет, стиль и т. д. находятся во взаимодействии, таком же взаимодействии и соотнесенности, как ритм и семантика в стихе. Произведение представляется системой соотнесенных между собою факторов. Соотнесенность каждого фактора с другими есть его *функция* по отношению ко всей системе [1]. Совершенно ясно, что каждая литературная система образуется не мирным взаимодействием всех факторов, но главенством, выдвинутостью одного (или группы), функционально подчиняющего и окрашивающего остальные. Такой фактор носит уже привившееся в русской научной литературе название доминанты (Христиансен. Б. Эйхенбаум) [2]. Это не значит, однако, что подчиненные факторы неважны и их можно оставить без внимания. Напротив, этой подчиненностью, этим преображением всех факторов со стороны главного и сказывается действие главного фактора, доминанты.

Совершенно также ясно, что *отдельного* произведения в литературе не существует, что отдельное произведение входит в систему литературы, соотносится с нею по жанру и стилю (дифференцируясь внутри системы), что имеется функция произведения в литературной системе данной эпохи. Произведение, вырванное из контекста данной литературной системы и перенесенное в другую, окрашивается иначе, обрастает другими признаками, входит в другой жанр, теряет свой жанр, иными словами, функция его перемещается.

Это влечет за собою перемещение функций и внутри данного произведения, доминантой оказывается в данной эпохе то, что ранее было фактором подчиненным.

Так изменяется понятие «высокого» и «низкого» из эпохи в эпоху, так пушкинская проза, бывшая в своей системе литературы «трудной» (Шевырев) [3], служит теперь примером «легкой»; так Лермонтов, бывший для современников примером эклектического поэта (Б. Эйхенбаум) [4], позже, ко времени Огарева, стано-

вится примером резко оригинального поэта [5]; так произведения, перенесенные из своей национальной системы в чужую, приобретают совершенно иную функцию.

Литературная система соотносится с ближайшим внелитературным рядом — речью, с материалом соседних речевых искусств и бытовой речи. Как соотносится? Другими словами, где ближайшая социальная функция литературного ряда? Здесь получает свое значение термин *установка* *. Установка есть не только доминанта произведения (или жанра), функционально окрашивающая подчиненные факторы, но вместе и функция произведения (или жанра) по отношению к ближайшему внелитературному — речевому ряду **.

Отсюда огромная важность речевой установки в литературе.

1

Литературная борьба первой половины XVIII века шла вокруг вопроса о функциях поэтической речи. Что самым важным пунктом здесь было то или иное конструктивное использование как фонических элементов стиха, так и семантических, что в том или ином отношении к их функциональной связи заключался ответ о направлениях поэзии, было ясно для враждующих сторон. Именно тогда, при недавней метрической революции, при свежести стихового начала, яснее всего обнаруживалась специфичность слова в стихе.

Самая жестокая борьба шла в *лирике*, виде, яснее всего пред-

* Из термина «установка» необходимо вытравить целевой оттенок. Понятие функции исключает понятие телеологии. Телеологический план рассмотрения литературы предусматривает «творческое намерение»; то, что не укладывается в него, объявляется случайностью или просто оставляется без анализа. Между тем понятие «случайности» по отношению к «творческому намерению» оказывается вовсе не случайностью в системе литературы [6].

** Учение о литературной соотнесенности (функциях конструктивной, литературной и речевой) было изложено мною подробно в курсе истории русской поэзии, читанном мною на Высших государственных курсах Института истории искусств в 1924 и 1925 гг. Как в статье о литературной эволюции, так и здесь, в частном примере речевой функции (установки), оно изложено конспективно. В. В. Виноградов в одной из своих статей заявил, что «речевая функция» — это «ненаучно» [7]. Есть ученые, которые привыкли «говорить от имени науки, как будто они, или некто подразумеваемый, у нее по особым поручениям, иногда вступаться за ее честь, как будто она им тетка, или сестра, или другая близкая особа слабого пола», а также и «уверять себя и других, что общечеловечность, кафоличность у нас в кармане» (*А. А. Потебня.* Мысль и язык. Харьков, 1913, стр. 212, и «Из записок по русской грамматике», ч. III. Харьков, 1899, стр. 6). Между тем в другой своей статье В. В. Виноградов пишет: «Вопрос об «установке» на соотношение с известными из «быта» типами монолога, о «знаках» этой соотнесенности, о приемах и видах ее и об отражениях ее в семантике литературно-художественной речи естественно здесь может быть лишь указан» и т. д. (Временник ГИИИ, III, Л., 1927, стр. 15). Чем это «научнее» «речевой функции», от которой ничем, кроме отсутствия самого термина, не отличается, мало понятно. 1928.

ставляющем сущность поэтического слова, как бы предоставленном игре всех его сил.

Яснее всего основной вопрос сказался в борьбе вокруг оды, в которой и обозначились два враждебных течения, по-разному решавших вопрос о поэтическом слове.

В § 1 своей Риторики 1748 г. Ломоносов пишет: «Красноречие есть искусство о всякой данной материи красно говорить и тем *преклонять* других к своему об оной мнению. <...> Слово двояко изображено быть может — прозою или поэмою. <...> Первым образом сочиняются проповеди, истории, учебные книги, другим составляются имны, оды, комедии, сатиры и других родов стихи» [8]. Отметим здесь корректив, который Ломоносов внес в первое издание своей риторики («Краткое руководство к риторике на пользу любителей сладкоречия», 1744): там предложенную материю следовало «пристойными словами изображать на такой конец, чтобы слушателей и читателей о справедливости ее *удостоверить*» [9]. «Преклонить» второй редакции не есть «удостоверить» первой. Здесь убедительности красноречия противопоставлена его «влиятельность»: не убедить в справедливости и не «пристойными словами изображать», а «красно говорить» и «преклонить слушателя». В том, что такое различие для риторики существенно, убеждает известная, вероятно, Ломоносову характеристика двух родов витийства, которую дает Лонгин: « <...> выспреннее не убеждает слушателей, но приводит в исступление; удивляющее до изумления подлинно всегда берет верх над убеждающим и приятным» [10]. Таким образом, не случайно Ломоносов обострил вопрос во втором издании: убедительно-логическое использование ораторского слова было отвергнуто и выбрано эмоционально-влияющее. При этом Ломоносов подчеркивал разницу между поэтическим словом и логическим словесным построением [11], намечавшуюся в самом определении задач поэзии; в конце главы «об изобретении доводов» Ломоносов предупреждает: «При правилах сея главы приложенные примеры изображены больше по-логически для яснейшего понятия. Но у авторов, в красноречии искусных, полагаются доводы с пристойными украшениями, и совсем иной вид имеют» (§ 93). И как бы в противовес понятию витийства, у Тредиаковского сближенного с «премудростью» [12], Ломоносов говорит в главе «О возбуждении, утолении и изображении страстей»: «О предложенных в сей главе правилах для возбуждения, утоления и изображения страстей может кто подумать, что они не происходят от общего источника изобретения, то есть от мест риторических, как учения, в прочих главах предложенныя. Правда, что оне имеют свое основание на философском учении о нравах, однако причины, возбуждающие страсти, должно распространять из помянутых мест риторических <...>» (§ 128).

Все это отразилось на витийственной организации поэтического жанра с установкой на внепоэтический речевой ряд — витийство, на организации *оды*.

Элементы поэтического слова оказывались в оде использованными, конструированными под углом ораторского действия.

Здесь это «ораторское действие» и может и должно быть рассматриваемо прежде всего как своеобразный принцип конструкции, доминанта, позволявшая вскрыть в поэтическом слове новые стороны и вместе являвшаяся установкой по отношению к ближайшим внелитературным рядам.

2

Ода как витийственный жанр слагалась из двух взаимодействующих начал: из начала наибольшего действия в каждое данное мгновение и из начала словесного развития, развертывания. Первое явилось определяющим для стиля оды; второе — для ее лирического сюжета; при этом лирическое сюжетосложение являлось результатом компромисса между последовательным логическим построением (построение «по силлогизму») и ассоциативным ходом сцепляющихся словесных масс. У Ломоносова богатство каждой стиховой группы, строфы отвлекает от схематического костяка «логического» построения. И впоследствии, среди продолжателей и эпигонов, ода разложилась на эти два основные русла: одни, эклектически соединяя теорию Ломоносова с враждебными, пошли по пути сюжетного костяка оды — и так укрепилось в борьбе противоположных течений название «сухой оды», другие пошли по пути ассоциативного сцепления образов — и так укрепилось название «бессмысленной оды».

Начало наибольшего действия в каждый данный миг побеждало в лирике Ломоносова, и вот почему: чем сильнее осознавалось витийственное назначение стиха, чем более стих осознавался как произносимый, тем большее значение получал сукцессивный, задерживающий момент [13], ценность каждой строфы, каждой стиховой группы самих по себе; при ораторски-эмоциональном плане, в котором мыслилось воздействие слова, взамен логического, силлогистического костяка вырастало другое основание развертывания слова: напряжение и разрешение в прерывистом течении, в максимальном напряжении и максимальной разрядке. Вместе с тем — при условиях наибольшего действия каждого данного стиха — ода разрасталась количественно: число строф определялось не развитием и исчерпанностью темы (или не только ими), но и, главным образом, исчерпанностью ораторских воздействий. Количество строф в оде Ломоносова равно от 12 до 32, причем средним является 23—24 [14]. У Петрова, развившего до крайности «декаданса» свойства ломоносовского стиля, это число достигает уже 50.

Вместе с тем витийственное начало оды выдвигало с большой силой вопрос об ее интонационной организации: ораторское, с установкою произносимости, стиховое слово должно было быть организовано по принципу наибольшего интонационного богатства.

Самая десятистрочная строфа оды представляла сложную и податливую канву для особого синтактико-интонационного строя *.

Главную роль здесь играло распределение синтактических целых между четырехстрочной малой строфой, входящей в состав большой строфы, и двумя трехстрочными абзацами. Здесь вырисовывались два организующих момента: момент паузальный и момент интонационный.

Вопроса о распределении синтактических целых касается Ломоносов в Риторике (§§ 43,44), в характеристике периодов. Ломоносов различает три рода периодов: *круглые и умеренные*, *зыблющиеся и отрывные*; круглые и умеренные — такие, в которых «члены, также подлежащие и сказуемые величиною не много разнятся»; зыблющиеся — «ежели в периодах части, то есть члены, или в членах подлежащие и сказуемые будут очень неравны»; отрывные — когда «речь состоит из весьма коротких и по большей части одночленных периодов, в которые могут переменены быть долгие чрез отъятие союзов». (Характерно, что на круглые периоды сам Ломоносов не дает *стиховых* примеров, считая их, по-видимому, как бы нейтральной базой, на которой должен выделиться интонационный рисунок) [16].

Примером круглых и умеренных периодов может служить такая строфа:

Я слышу Нимф поющих гласы,
Носящих сладкия плоды,
Там в гумнах чистят тучны класы,
Шумят огромныя скирды.
    Среди охотничей тревоги
    Лесами раздаются роги,
    В покое представляя брань.
Сию богине несравненной
В избыток принесут осенной
Земля, вода, лес, воздух дань [*VIII*, *793*].

Пример зыблющегося:

Как лютый мраз она прогнавши,
Замерзлым жизнь дает водам,
Туманы, бури, снег поправши,
Являет ясны дни странам,
Вселенну паки воскрешает,
Натуру нам возобновляет,
Поля цветами красит вновь:
    Так ныне милость и любовь
    И светлый Дщери взор Петровой
    Нас жизнью оживляет новой [*VIII*, *96*].

* Первоначальный, наиболее канонический вид строфы: aAaA + bbB + +ccB (a, b, c — женск.; A, B — мужск.). Этот вид варьировался и изменялся уже Ломоносовым и Сумароковым [15].

Пример отрывного:

Уже врата отверзло лето,
Натура ставит общий пир,
Земля и сердце в нас нагрето,
Колеблет ветьви тих зефир,
Обьемлет мягкий луг крилами,
Крутится чистый ток полями,
Брега питает тучный ил,
Листы и цвет покрылись медом,
Ведет своим довольство следом
Поспешно красный вождь светил [*VIII*, *103*].

Таким образом, круглый и умеренный строй представляет собою распределение трех синтактических целых по трем разделам строфы — малой строфе и двум абзацам: 4+3+3. Идеально «круглым» строем будет полный синтактический параллелизм: 1) в двух половинах малой строфы и 2) в двух абзацах.

Второй строй — зыблющийся — представляет нераспределенность синтактических целых по трем разделам. Здесь — наиболее сложный интонационный рисунок. Каждое нераспределение обращает последнюю, конечную строку, строку раздела малой строфы (или первого абзаца), в строку, после которой следует внутристрофический enjambement; это значительно деформирует как строку раздела, так и последующие. При этом от величины синтактического целого зависит, распределена ли интонационная деформация на весь следующий абзац или только на часть его; в первом случае, в случае распределения на трехстрочный абзац, перед нами ломаная интонационная линия. Пример самого сильного интонационного нагнетания — это когда интонационное разрешение всей строфы содержится в одной последней строке (или части её).

Наконец, третий, отрывной строй — распределение синтактических целых по стиховым рядам, строкам. Это строй, наиболее оттеняющий паузы.

Какое значение придавал Ломоносов принципу распределения синтактических целых в строфе и как ставил в зависимость построение оды от интонационной линии, видно из следующих слов: «Порядок и обращение периодов в течении слова суть главное дело и состоят в положении целых и в переносе их частей и членов. Положение целых периодов зависит от умеренного смешения долгих с короткими, зыблющихся с отрывными, чтобы переменою своею были приятны и не наскучили бы одинаким течением, которое, как на одной струне почти ни в чем не отменяющийся звон, слуху неприятно» (§ 177).

При этом особое значение получала первая строфа, как заданный интонационный строй; остальные строфы представляли постепенное варьирование, нарастание вариаций и к концу спад интонационной линии либо к началу, либо к равновесию. Ср. ти-

пичный «умеренный» ход интонации в оде «На тезоименитство е. и. в. вел. кн. Петра Федоровича»), начало которой представляет процитированную выше строфу с отрывными периодами.

Строфическое распределение синтактических целых в этой оде таково: отрывное, отрывно-зыблющееся, зыблющееся, зыблющееся-отрывное, круглое, кругло-зыблющееся, кругло-зыблющееся, круглое, кругло-отрывное, кругло-отрывное, кругло-отрывное, круглое, круглое, круглое. Начинаясь с отрывного, интонационный строй через вариации круглого и зыблющегося переходит в круглый; отсутствие сильного нагнетения, характеризующего зыблющиеся периоды, представленные здесь слабо и частично, полное преобладание круглого строя являет пример «умеренной» оды.

Иную картину представляет ода Елизавете Петровне [VIII, 82—102], где дан переход от зыблющегося к круглому строю. При этом и синтактические целые, и их графические знаки были для Ломоносова совершенно определенными декламационными моментами. «Каждый период,— пишет он,— должно произносить *отделенно* [17] от прочих, то есть, окончив оный, несколько остановиться; части его, разделенные двоеточиями и запятыми, отделять малою *переменою голоса* и едва чувствительною *остановкою* ⟨...⟩» (§ 137 Риторики 1744 г.).

Отчетливо сознавал Ломоносов интонационное значение «вопрошений» и «восклицаний»: «В вопрошениях, в восклицаниях и в других сильных фигурах надлежит оный [голос] *возносить* с некоторым стремлением и отрывом. В истолковании и в нежных фигурах должно говорить ровняе и несколько пониже ⟨...⟩» (§ 136).

Здесь — в соединении принципа смены вопросительной, восклицательной и повествовательной интонаций с принципом интонационного использования сложной строфы — и лежит декламационное своеобразие оды [18]. Как Ломоносов был самостоятелен в использовании вопросительной интонации, доказывает строфа его перевода из Ж.-Б. Руссо («Ode à la Fortune»):

Quoi! Rome et l'Italie en cendre
Me feront honorer *Sylla?*
J'admirerai dans Alexandre
Ce que j'abhorre en *Attila*?
J'appelerai Vertu guerrière
Une Vaillance meurtrière
Qui dans mon sang trempe *ses mains?*
Et je pourrai forcer ma bouche
A louer un Hèros farouche,
Né pour le malheur *des Humains*?

Почтить ли токи те кровавы,
Что в Риме Сулла проливал?
Достойно ль в Александре славы,
Что в Атилле всяк злом признал?
За добродетель и геройство
Хвалить ли зверско неспокойство
И власть окровавленных рук?
И принужденными устами
Могу ли возносить хвалами
Начальника толиких мук?

[*VIII, 662—663, 1100*]

Ломоносов расположил здесь совершенно симметрично слова, на которые падает «вознесение и отрыв»: в малой строфе ими начинаются оба двустишия, в абзацах они стоят во 2-й строке каждого, что таким образом равномерно усиляет в абзацах интонационный рисунок, оставляя его, однако, совершенно симметричным.

Характерно, что Сумароков, также переведший эту оду, не только не оттенил интонационно эту строфу, но даже не выдержал ее на *вопросе* [19].

Необходимо отметить, кроме того, особую интонационную роль стихов-разделов, заканчивающих малую строфу и абзацы (4-й, 7-й и 10-й стихи); эти стихи-разделы оказывались естественно выдвинутыми. Здесь — причина частого синтактического обособления этих строк у Ломоносова, позднее у Петрова и впоследствии приспособления их у Державина для афоризмов и сентенций.

Ораторские функции лирики с необыкновенною силою выдвинули произносительную сторону оды. Создается особая ораторская система звуков и метров. §§ 172, 173 Риторики (1748) Ломоносова гласят:

«В российском языке, как кажется, частое повторение письмени *а* способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха; учащение письмен *е*, *и*, *ѣ*, *ю* — к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей; через *я* показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность; через *о, у, ы* — страшные и сильные вещи; гнев, зависть, боязнь и печаль. § 173. Из согласных письмен твердые *к, п, т* и мягкие *б, г, д* имеют произношение тупое и нет в них ни сладости, ни силы, ежели другие согласные к ним не припряжены, и потому могут только служить в том, чтобы изобразить живяе действия тупые, ленивые и глухой звук имеющие, каков есть стук строящихся городов и домов, от конского топоту и от крику некоторых животных. Твердые *с, ф, х, ц, ч, ш* и плавкое *р* имеют произношение звонкое и стремительное, для того могут спомоществовать к лучшему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных. Мягкие *ж, з* и плавкие *в, л, м, н* имеют произношение нежное и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий, равно как и безгласное письмя *ь* отончением согласных в средине и на конце речений. Чрез сопряжение согласных твердых, мягких и плавких рождаются *склады*, к изображению сильных, великолепных, тупых, страшных, нежных и приятных вещей и действий пристойные ‹...›»

Здесь подчеркнута основа теории соответствия звука предмету и эмоции (l'harmonie imitative) [20] и намечены два главных пути: «звукоподражания» и «сладкогласия» (ср. осознание разницы между обоими понятиями у Державина — «Об оде». Сочинения, т. VII, СПб, 1872, стр. 571).

Современники слышали в оде Ломоносова «громкость» и «звукоподражание»; современному изучению предстоит выяснить влияние их на отбор лексических и образных шаблонов.

По вопросу об эмоциональности метра возникла характерная полемика Ломоносова, отстаивавшего специфическую стилевую функцию разных метров, хорея и ямба, с Тредиаковским.

Ямб, по мнению Ломоносова, «сам собою имеет благородство для того, что ‹...› возносится снизу вверх» — «всякий героический стих, которым обыкновенно благородная и высокая материя поется, долженствует состоять сею стопою». Хорей, напротив, «с природы нежность и приятную сладость» имеет, также «сам собою», и «должен ‹...› составлять элегиаческий род стихотворения и другие подобные ‹...›» [21].

Тредиаковский же полагал, что метр не имеет простой семантической функции: семантический строй зависит «токмо от изображений, которые стихотворец употребляет в свое сочинение». Для Ломоносова характерно здесь «системное», функциональное отношение к каждому элементу искусства и вместе стремление закрепить за каждой функцией определенный формальный элемент: подобно тому как в теории трех штилей он закрепляет за функциями «высоких» и «низких» жанров определенный лексический состав, так же он поступает и в вопросе о метрах.

Но есть и еще одна черта в этом споре, характеризующая лишний раз установку Ломоносова на ораторскую речь: в этом споре сказывается у Ломоносова позиция поэта-оратора, оценивающего каждый элемент стиха с точки зрения его ораторской функции; стиховой метр, данный в слове и играющий здесь роль конструктивного фактора, он обращает в фактор, имеющий собственную ораторскую функцию, оценивает его как строй звучания.

Мы не должны упускать из виду при изучении лирики Ломоносова декламационное, конкретное значение каждого элемента его стиля. Стихи Ломоносова вдвигаются в ряд явлений декламационных. Мы можем и должны каждый комментированный им пример мыслить произносительным. И Ломоносов оставил нам некоторую возможность восстановить общий характер его декламационного стиля. Он оставил *жестовые* иллюстрации ораторского характера в применении к стихам. Эти жестовые предписания, традиции Квинтилиана и Коссена [22], в данном случае прямо прилагаемы к «декламационному восстановлению» ломоносовской оды. «‹...› Во время обыкновенного слова, где не изображаются никакие страсти, стоят искусные риторы прямо и почти никаких движений не употребляют, а когда что сильными доводами доказывают и стремительными или нежными фигурами речь свою предлагают, тогда изображают оную купно руками, очами, головою и плечьми. Протяженными кверху обеими руками или одною приносят к богу молитву, или клянутся и присягают; отвращенную от себя ладонь протягая, увещевают и отсылают; приложив ладонь к устам, назначают молчание. Протяженною ж

рукою указуют; усугубленным оныя тихим движением кверху и книзу показывают важность вещи; раскинув оные на обе стороны, сомневаются или отрицают; в грудь ударяют в печальной речи; кивая перстом, грозят и укоряют. Очи кверху возводят в молитве и восклицании, отвращают при отрицании и презрении, сжимают в иронии и посмеянии, затворяют, представляя печаль и слабость. Поднятием головы и лица кверху знаменуют вещь великолепную или гордость; голову опустивши, показывают печаль и унижение; ею тряхнувши, отрицают. Стиснувши плечи, боязнь, сомнение и отрицание изображают» (§ 138 Риторики 1744 г.).

Таким образом, помимо грамматической интонации, играла важную роль и ораторская. Слово получало значение стимула для жеста. Стертое для нас «указание» [23]:

И се уже рукой багряной
Врата отверзла в мир заря,
От ризы сыплет свет румяный
В поля, в леса, во град, в моря

для Ломоносова было определенным жестом: «Протяженною рукою указать; усугубленным оныя тихим движением кверху и книзу показать *важность* вещи» (пример Ломоносова).

Последний жест особенно интересен: кроме жестов «иллюстрирующих», «подражающих» в системе Ломоносова имелись жесты «метафорические», подчеркивающие значение не прямо, но через общую (или примышляемую) и данному слову и данному жесту окраску. Ода строилась по принципу «смешения страстей» и подобных интонационно-жестовых элементов.

И семантика поэтического слова строится под углом установки; момент ораторского воздействия, вызывающий требование разнообразия, внезапности и неожиданности, приложенный к стиху, вызывает теорию образов: самою важною в слове является «сила совображения», «дарование с одною вещию, в уме представленною, купно воображать другие, как-нибудь с нею сопряженные». «Сопряжение идей» более ораторски действенно, чем единичные «простые идеи» [24]. Слово все дальше отходит от основного признака значения: «витиеватое рассуждение имеет в себе нечто нечаянное или ненатуральное, однако самой предложенной теме приличное и тем самим важное и приятное <...>» (§ 11). Витиеватые речи рождаются от «перенесения вещей на неприличное место» (§ 77). Витийственная организация оды рвет с ближайшими ассоциациями слова как наименее воздействующими: «*далековатые* идеи», «будучи сопряжены <...> могут составить изрядные и к теме приличные сложенные идеи» (Риторика 1748 г., § 27).

Итак, связь или столкновение слов «далеких» (по терминологии Ломоносова — «сопряжение далековатых идей»; идея — слово в его конструктивной функции, слово развертываемое) создает образ; обычные семантические ассоциации слова уничтожаются, вместо них — семантический *слом* [25]. Троп осознается как «*отвра-*

щение» или *«извращение»* — выражение Ломоносова, превосходно подчеркивающее ломаную семантическую линию поэтического слова [26]. Излюбленным приемом Ломоносова является соединение союзом далеких по лексическим и предметным рядам слов (ζεῦγμα):

С пшеницей, где покой насеян [*VIII*, *29*]

От Вас мои нагреты груди
И Ваши все подданны люди [*VIII*, *35*].

Остывшей труп и стыд смердит [*VIII*, *49*].

Эпитет Ломоносова перенесен на слово часто от соседнего лексического ряда: «палящий звук»; ср. целый стих: «Победы знак, палящий звук» (следует отметить звуковое соответствие па-з-к, па-з-к); «подданна мысль»; ср. целый стих: «Подданна хочет мысль моя» (в последнем примере характерна синтактическая инверсия).

Сказуемые подбираются подчеркнутые, передержанные, не соответствующие основному признаку подлежащего; всякое действие гиперболично:

В пучине след его *горит* [*VIII*, *391*].

Что б ь е т за странный шум в мой слух ?* [*VIII*, *21*].

Так Ломоносов использует образы библейские, близкие по принципу построения:

Рукамп реки восплескали [27].

Здесь — не случайное «влияние», в подбор близкого материала. Реализация образа совершается при этом дальнейшим развертыванием одной из сопряженных «идей»; чем сильнее словесная реализация, тем глубже семантический слом, тем более в темный план уходит ясность предметно-семантического ряда:

Восторг внезапный ум *пленил*,
Ведет на верьх горы высокой [*VIII*, *16*].

Там холмы и древа *взывают*
И *громким гласом* возвышают
До самых звезд Елисавет [*VIII*, *137—138*].

На протяжении трех последних строк совершается словесная реализация: взывает — громким гласом; возвышают — до самых звезд, причем в результате семантическая бледность подлежащих («терминов идей») *холмы и древа*.

При той важной роли, которую играет в оде ее звуковая сторона, «сопряжение идей» должно было опереться на нее **.

* Обратить внимание на звуковую метафору, поддерживаемую метром.
** Ср. позднее La Harpe: «Quoique les pensées soient partout un mérite essentiel, elles le sont dans une ode moins. que partout ailleurs, parce que l'harmonie peut plus aisément en tenir lieu» [28].

Для Ломоносова характерна семасиологизация частей слова; см. Грамматику, § 106: «Началом (речения.— *Ю. Т.*) причитаются те согласные буквы к последующей самогласной, с которых есть начинающееся какое-нибудь речение в российском языке тем же порядком согласных, например: *у — жа — сный*, *чу — дный, дря — хлый*, *то — пчу*, ибо от согласных *сн*, *дн*, *хл*, *пч* начинаются речения *снѣгъ, дно, хлѣбъ, пчела*» [VII, 428].

Слово разрастается у Ломоносова в словесную группу, члены которой связаны не прямыми семантическими ассоциациями, а возникающими из ритмической (метрической и звуковой) близости. Это выражается в повторениях и соседстве слов либо тождественных, либо сходных по основе [29].

Слов тождественных:

Отца отечества отец! [*VIII*, *51*].

Отрада пойдет вслед *отраде*
⟨...⟩
И *плески плескам* весть дадут [*VIII*, *107*].

Что *вихри в вихри* ударялись,
И *тучи с тучами* спирались,
И устремлялся *гром на гром* [*VIII*, *141*].

Герою молвил тут *Герой* [*VIII*, *23*].
и т. д.

Слов, родственных по основе:

Долы скрыты *далиной* [*VIII*, *10*].

К *хвале* Твоих доброт *прехвальных* [*VIII*, *41*].

Твоей для *славы* лишь бы *слыло* [*VIII*, *51*].

Превысить хочет *вышню* Власть [*VIII*, *38*].

Успело твой *отпор попрать* [*VIII*, 49].

Это выражается, далее, в том, что слово у Ломоносова окружается родственною звуковой средой; здесь играет роль и отчетливая семасиологизация отдельных звуков и групп, и применение правила о том, что «идея» может развиваться и чисто звуковым путем, путем анаграммы (напр.: мир — Рим) [30].

За нами пушки, весь *припас*,
Прислал что сам Стокгольм про нас [*VIII*, *49*].

Какую здесь достали *честь*,
Добычи *часть* друзьям дарите [*VIII*, *49*].

Во днях младых сильна *держава*,
Взмужав до звезд прославит ту [*VIII*, *51*].

Нередки переходы таких сгущенных в звуковом отношении строк в звуковые метафоры [31].

Горят сердца их к бою жарко;
Гремит Стокгольм трубами ярко [*VIII*, *46*].

Стигийских вод шумят *брега*,
Гребут по ним побитых души [*VIII*, *49*].

Кумиров *мерсских мрак* прогнал [*VIII*, *39*].

Смущает *мрак и страх* дорогу [*VIII*, *25*].

Полков лишь наших слышен *плеск* [*VIII*, *40*].

За холмы, где паляща *хлябь* [*VIII*, *19*].

Горы выше облаков
Гордыя главы вздымают [*VIII*, *9*].

Грозных туч не опасаюсь,
Гордость что владык разят [*VIII*, *12*].

От *устья быстрых струй* Дунайских,
До самых *уских* мест Ахайских [*VIII*, *40*].

Этим особым уклоном в семасиологизацию звуков объясняется, вероятно, и то обстоятельство, что рифмы Ломоносова являются не звуковыми подобиями конечных слогов, а звуковыми подобиями конечных *слов*, причем решает здесь, по-видимому, семантическая яркость тех или иных звуковых групп, а не подобие конечных слогов: 1) голубями — голосами, 2) брега — беда, 3) рабы — рвы, 4) струях — степях, 5) вступи — вси, 6) рвы — ковры, 7) пора — творца, 8) звездами — ноздрями.

Расположение звуковых повторов совпадает иногда у Ломоносова с ритмическими членениями, подчеркивая деление ритмических рядов на периоды и противополагая друг другу эти ритмические периоды:

Победы *знак*, /палящий *звук* [*VIII*, *43*].
Российский *род*/и *Плод Петров* [*VIII*, *108*].

Трòстник подслав, /Травой покрылся [*VIII*, *44*].

Вас тешил *мир*, /нас *Марс* трудил,
Солдат ваш спал, /наш в брани *был* [*VIII*, 50].

Эти звуковые повторы вполне соответствуют декламационно-произносительной установке ломоносовской оды; здесь Ломоносов широко использовал теорию XVII и XVIII веков об эмоциональной значимости звуков.

В результате ода Ломоносова представляется грандиозной словесной разработкой «термина», словесной конструкцией, подчиненной ораторским заданиям.

Поэтическая речь резко отделена от обычной, даже по фонетическому составу; Ломоносов стремится установить для поэзии

идеальную фонетическую норму: «произнесение в штиле» должно склоняться «к точному выговору букв» [32], чего не требуется от практической, разговорной речи. При этом особое значение получал вопрос о поэтическом языке, воздействующем уже по одному своему *лексическому* составу.

Существуя вне своего прямого значения, в плане «сопряжения идей» слово должно было давать лишь известную настройку, действовать не само по себе, а своей лексической окраской. Функцию лексической окраски выполняла лексическая принадлежность слова. *Ломоносов осознает языковые явления как явления литературные* [33], результатом чего является отбор церковнославянской лексики («О пользе книг церковных»). Новостью здесь являлось не господствовавшее и до него разделение на три штиля [34], а самый отбор слов по их лексической принадлежности, оцененной как лексическая окраска: «По важности освященного места церькви божией и для древности чувствуем в себе к славенскому языку некоторое особливое почитание, чем великолепные сочинитель мысли сугубо возвысит» [35]. Церковнославянское слово здесь важно потому, что окрашено лексическим строем, в котором находится. С точки зрения литературной не столь важно, подлинный ли данное слово церковнославянизм или нет,— важно, как оно окрашено в данном направлении. Недаром Пушкин называл церковнославянизмы (resp. архаизмы) *библеизмами* [36]. Церковная лексическая окраска является таким же средством возвышения и отторжения от разговорной речи, как в синтактическом отношении — инверсии, в фонетическом — нормативная поэтическая фонетика *.

Задания выразительной речи не совпадают с понятием «совершенства»: не благозвучие, а воздействующая система звуков; не приятность эстетического факта, а динамика его; не «совершенная равность», но «красота с пороками» [37].

Особую конструктивную роль получают в оде «пороки» **: основная установка оправдывает их как средство разнообразия,

* Любопытно, как впоследствии отстаивает права «книжного языка» архаист Шишков. Шишков защищает фонетическую норму как принадлежность высокого стиля: «Важному и красноречивому слогу приличен такой же и выговор слов <...> В комедиях, как таких сочинениях, которые близки к разговорному языку, можно его («простонародное произношение».— *Ю. Т.*) терпеть, хотя и не везде, смотря по простоте и возвышенности разговора <...>» (Собрание сочинений и переводов адмирала Шишкова, ч. III. СПб., 1824, стр. 31—33). Слова и группы *разного значения* оцениваются им как дублеты одного и того же слова (или группы), принадлежащие разным лексическим рядам. Выписывая ломоносовский стих: «На гору как орел всходя он возносился» (с целью доказать на примере, что в штиле следует читать *г* как *h*), он замечает: «Из сего мы видим, что высокий слог отличается от простого не только выбором слов, но даже ударением и произношением оных» (там же, стр. 40; на hóru — нá гору).

** Ср. Буало: «Dans un noble projet on tombe noblement» (Лонгин) [В высоких замыслах паденье благородно (*франц.*)]. Ср. также главы: «Si l'on doit préférer la mediocre parfait au sublime qui a quelques defauts» (chap.

так же как «падения» оправдываются как средство ослабления, предлог к отдыху *.

С достаточной силой, впрочем, эта конструктивная роль «пороков» была осознана значительно позднее архаистами, шишковцами [39].

Ода Ломоносова может быть названа ораторской не потому или не только потому, что она мыслилась произносимой, но потому главным образом, что ораторский момент стал определяющим, конструктивным для нее. Ораторские принципы наибольшего воздействия и словесного развития подчинили и преобразили все элементы слова. Произносимость как бы не только дана, но и задумана в его оде.

3

Теория и практика витийственной оды складывается в борьбе. Сумароков выступает противником «громкости» и «сопряжения далековатых идей». В статье «О российском духовном красноречии» Сумароков выступает против витийственного начала: «Многие духовные риторы, не имущие вкуса, не допускают сердца своего, ни естественного понятия во свои сочинения; но умствуя без основания, воображая не ясно и уповая на обычайную черни похвалу, соплетаемую ею всему тому, чего она не понимает, дерзают во кривые к Парнасу пути, и вместо Пегаса обуздывая дикого коня, а иногда и осла, втащатся, едучи кривою дорогою, на какую-нибудь горку 〈...〉» **.

Началу ораторской «пылкости» противопоставляется «остроумие». «Острый разум состоит в проницании, а пылкий разум в единой скорости. Есть люди остроумные, которые медленны в поворотах разума, и есть люди малоумные, которые, и не имея проницания, единою беглостью блистают, и подобных себе скудоумных человеков мнимою своею хитростью ослепляют. 〈...〉 Полководец только и стихотворец без пылкости разума обойтися не могут. 〈...〉 Но сколько при остроумии полководцу и стихотворцу пылкость полезна, толико она и вредна без остроумия» ***.

Достоинством поэтического слова объявляется его «скупость», «краткость» и «точность»: «Многоречие свойственно человеческому скудоумию. Все те речи и письма, в которых больше слов,

XXVII); «Que les fautes dans le sublime se peuvent excuser» (chap. XXX).— «Traité du sublime on du merveilleux dans discours. Traduit du grec Longin» [38].

* Ср. позднее Мерзляков в статье о Державине: «Приметно некоторое утомление поэта 〈...〉 Вдохновения бывают и должны быть кратковременны: сии усилия превозмогают слабую природу человеческую.— Поэт совершил свое откровение и должен казаться утомленным» («Амфион», 1815, июль, стр. 114. Чтение пятое в «Беседах любителей словесности» в Москве).

** *А. П. Сумароков*. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе, часть VI. М., 1787, стр. 279.

*** «О разности между пылким и острым разумом». Там же, стр. 298.

нежели мыслей, показывают человека тупого. Быстрота разума слов берет по размеру мыслей и не имеет в словах ни излишества, ни недостатка. Сие толкование сколько до разговоров, столько и до письменных сочинений касается» *.

«⟨...⟩ Пропади такое великолепие, в котором нет ясности» **.

Значение конструктивного принципа при этом естественно переходит в другую область: «Щастливы те,— иронизирует Сумароков,— ⟨...⟩ которые о красоте мыслей не пекутся или паче достигнуть ее суетную надежду имеют. Они без сожаления рифме, пресечению и стопе мысли свои на жертву приносят» ***.

Сумароков борется против метафоризма оды.

«Блаженство сел, градов ограда. Градов ограда — сказать не можно. Можно молвить: селения ограда, а не: ограда града; град от того и имя свое имеет, что он огражден» ****. И для Ломоносова, и для Сумарокова такие группы, как «градов ограда», «дола далина», были определенным приемом словесной разработки образа.

Для Сумарокова неприемлема ломоносовская реализация метафоры, получающаяся из дальнейшего развития единичной метафоры и враждебная предметной конкретности, являющейся для него результатом сопряжения слов по ближайшим ассоциативным связям; по поводу стихов Ломоносова:

Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою,

где местоименный субститут «тобою» уже позволяет развиваться самостоятельному метафорическому ряду и знаменует собою отрыв от «термина» «тишина», Сумароков замечает: «Что корабли дерзают в море за тишиною и что тишина им предшествует, об этом мне весьма сумнительно, можно ли так сказать; тишина остается на берегах, а море никогда не спрашивает, война ли или мир в государстве, и волнует тогда, когда хочет ⟨...⟩» *****.

Здесь Сумароков подчеркивает и свое несогласие в трактовке «термина», он против аллегорического использования его, против ломоносовского символического словоупотребления. Ср. также его примечание к стихам Ломоносова:

Но краше в свете не находит,
. . . . и тебя [40],

где «тебя» — также оторвавшийся местоименный субститут «термина» «тишина», в самостоятельном метафорическом ряду: «Что

* «Письмо об остроумном слове». Там же, стр. 349.
** «К несмысленным рифмотворцам». Там же, ч. IX, стр. 277
*** «К типографским наборщикам». Там же, ч. VI, стр. 312.
**** «Критика на оду». Там же, ч. X, стр. 77.
***** Там же. стр. 78.

солнце смотрит на бисер, злато и порфиру, это правда, а чтобы оно смотрело на тишину, на премудрость, на совесть, это против понятия нашего» *.

«Сопряжению далековатых идей» противополагается требование сопряжения близких слов, слов, соединяемых по ближайшим предметным и лексическим рядам: «На бисер, злато и порфиру. С бисером и златом порфира весьма малое согласие имеет. Приличествовало бы сказать: на бисер, сребро и злато, или на корону, скипетр и порфиру, оныя бы именования согласнее между себя были» **.

Деформированный стиховой строй речи неприемлем для Сумарокова. Недаром борьбу свою он ведет под знаменем борьбы за язык. Он отмечает у Ломоносова «неправильные ударения», метрическую деформацию их. Подобным же образом Сумароков не принимает звуковой конструкции стиха Ломоносова. «Звукоподражанию» (под которым следует разуметь для той эпохи не только звукоподражание в прямом смысле, но и обширный отдел звуковых метафор) он противопоставляет требование «сладкоречия», эвфонии: «г. Ломоносов знал недостатки сладкоречия: то есть убожество рифм, затруднение от неразности литер, выговора, нечистоту стопосложения, темноту склада, рушение грамматики и правописания, и все то, что нежному упорно слуху и неповрежденному противно вкусу <...>» ***. Отправляясь от требований сладкоречия, он, таким образом, протестует против системы неточных рифм Ломоносова и его затрудняющей инструментовки:

> «И чиста совесть рвет притворств гнилых завесу.

Здесь нет, хотя стопы и исправны, ни складу, ни ладу.

> Стьрвет, Тпри, Рствгни».

Все же он готов пожертвовать и сладкоречием в пользу семантической ясности: «<...> лучше суровое произношение, нежели странное слов составление» ****.

Насколько осознали себя до конца противоположные течения, явствует из любопытного признания Сумарокова: «г. Ломоносов, читая стихи свои, слышал то, что его ямбы иногда дактилями обезображиваемы были, как и грубостию слияния негласных литер; но или не мог или не хотел дати себе труда, для нежности слога. А притом знал он и то, что таковое малотрудное сложение многими незнающими, по причине грубости онаго, высокостью почитается, и что многие легкотекущий склад мой нежным назы-

* Там же, стр. 79.
** Там же.
*** «О стопосложении». Там же, стр. 51.
**** Там же, стр. 74.

вали; но нежность оную почитали мягкосердою слабостию, придавая ему качество некоей громкости, а мне нежности 〈...〉» *.

Об этом же свидетельствуют и пародические «Вздорные оды» Сумарокова [41], где подчеркнуты главные приемы словесной разработки ломоносовского типа: повторение, синтактическая группировка слов одной основы, причем подчеркивается звуковой принцип объединения, сопряжение далеких идей, звуковой принцип их соединения и «недоброгласие».

В этих пародиях уже даны формулы, ставшие ходячими:

И столько хитро воспеваю,
Что песни не пойму и сам.

Остави прежний низкий стих!
Он был *естествен*, *прост* и *плавен*,
Но хладен, сух, бессилен, тих!
Гремите, Музы, сладко, красно,
Великолепно, велегласно! [42]

Любопытно, что в пародиях Сумароков выдвигает столь редкий у него самого отрывной строфический строй («Вздорные оды» II, III, IV).

Гиперболизму, образности, интонационному богатству, «громкости» ломоносовских од Сумароков противопоставляет семантическую «ясность» своих од.

Над своими «Торжественными одами» (1774) Сумароков ставит эпиграф:

Не громкость и не нежность
Прославят нашу песнь:
Излишество всегда есть в стихотворстве плеснь;
Имей способности, искусство и прилежность!

Так отрицается высокая — «громкая» — витийственная ода и на место ее ставится ода «средняя»: ода Сумарокова как бы намеренно противоположна ломоносовской по числу строф (от 4 до 12 [43]; средняя, по-видимому нормативная, цифра — 10), по интонационному строю строф, сдержанному и бедному. Тогда как для Ломоносова круглый, умеренный строй является канвой для интонационных колебаний, для Сумарокова он является нормой. Число отступлений ничтожно, и они сознаются именно как отступления.

К концу литературной деятельности Сумароков подвел итоги разногласий, сопоставив «некоторые строфы двух авторов» [44], — свои и Ломоносова; принципом сопоставления была типичность строф — сопоставлены строфы не по темам, а по приемам [45].

Но вид оды был именно жанровым оправданием ораторской установки поэтического слова; все попытки сгладить его внутри

* «О стопосложении». Там же, стр. 52.

оды могли быть только компромиссными. Вид оды был сознаваем высшим видом лирики; это поддерживалось теорией трех штилей с ее определением ценности литературных видов и соответствующих лексических строев. Это сознание было настолько велико, что понятие *оды* стало как бы синонимом понятия лирики. Ода была важна не только как жанр, а и как определенное направление поэзии.

4

Это *сознание ценности* жанра является решающим в литературе. Сосуществование с одою других лирических видов, длившееся все время ее развития, этому развитию не мешало, ибо виды эти сознавались *младшими*. Старший жанр, ода, существовал не в виде законченного, замкнутого в себе жанра, а как известное конструктивное направление.

Поэтому высокий жанр мог привлекать и всасывать в себя какие угодно новые материалы, мог оживляться за счет других жанров, мог, наконец, измениться до неузнаваемости как жанр и все-таки не переставал сознаваться одой, пока формальные элементы были закреплены за основной речевой функцией — установкой.

История оды не входит в задачи этой статьи. Отмечу только, что последующие этапы были борьбой начала Сумарокова с ломоносовским и иногда — попытками эклектического их совмещения *.

Новый путь Державина был уничтожением оды как резко замкнутого, канонического жанра, *заменою* «торжественной оды» и вместе сохранением ее как направления, т. е. сохранением и развитием стилистических особенностей, определенных витийственным началом [46].

Производя революцию в области оды, внеся в лексику высокого стиля элементы среднего (и даже низкого), ориентировав ее на прозу сатирических журналов и в композиционном и в стилистическом отношении, развив образ до пределов лирической фабулы, Державин не «снизил» оды. И характерно, что, не признавая «родов» (жанров) в лирике, желая писать о лирике «по авторам», Державин пишет «Рассуждение о лирической поэзии или об оде».

Словесная разработка образа перестала быть действительной, потому что в ней не ощущалось более темное поле несовпадения словесного образа с предметным; семантический слом, полу-

* Признаком принадлежности к тому или иному направлению может служить интонационное использование строфы. Тогда как общее число (и внутренняя роль) [строф] зыблющегося и отрывного строя очень велико у Ломоносова, Петрова, Державина, оно крайне слабо выражено у Сумарокова, Майкова, Хераскова, Капниста; у последней группы круглый и умеренный строй — несомненно, *норма*, у первой — только *канва*.

чающийся при «сопряжении далеких идей», перестал быть сломом, затвердел, стал стилистически обычным *.

При этих условиях внесение в оду резко отличных средств стиля не уничтожало оды как высокого вида, а поддерживало ее ценность.

Гоголь писал о Державине: «Слог у него так *крупен*, как ни у кого из наших поэтов. Разъяв анатомически ножом, увидишь, что это происходит от необыкновенного *соединения самых высоких слов с самыми низкими* и простыми, на что бы никто не отважился кроме Державина» [48].

«Близость слов неравно высоких» у Державина смущает ранее Мерзлякова.

Общепризнана живописность, предметная конкретность образа у Державина. Но более близкий к Державину Мерзляков повторяет ему обвинения, предъявленные Ломоносову Сумароковым: «Мне кажется ⟨...⟩ не придают ничего великолепной картине Державина стихи такие, как «башни рукою за облак бросает»: это слишком игриво для бурного ветра; также град упадает, когда коснулась буря; град в сем смысле может разрушиться, а не упасть ⟨...⟩» и т. д.**

Совершенно правильно Мерзляков определяет функцию его «предметных» образов: «Можем ли мы услаждаться игрою слов, смотреть на холм и дебри, как слух (у Державина: «славы гром».— *Ю. Т.*) прокатится, и тут же пройдет, и тут же промчится; и тут же прозвучит из дола в дол, с холма на холм, смотреть при этом ужасном мече, при сиянии све-

* Нельзя, однако, не отметить громадного влияния самых *принципов* словесной разработки Ломоносова на стиль Державина:

Затихла тише тишина.

———

Грохочет эхо по горам,
Как гром гремящий по громам.

Первый пример переносит нас к Тютчеву, развившему и изменившему этот прием:

Утихло вкруг тебя молчанье
И тень нахмурилась темней.

Поразительный пример словесной разработки у Державина:

Твоей то правде нужно было,
Чтоб *смертну бездну* преходило
Мое *бессмертно* бытие;
Чтоб дух мой в *смертность* облачился.
И чтоб чрез *смерть* я возвратился,
Отец! — в *бессмертие* твое.

Здесь как бы одно слово, расчленившееся на много членов — слов; особой силы достигает этот прием тем, что все эти слова, повторяя одну основу, отличаются друг от друга, что дает ощущение *протекания* слова, динамизацию его и может быть сопоставлено со словесными конструкциями Хлебникова [47].

** «Амфион», 1815, июль, стр. 100.

тил, обтекающих вселенную, при этой стезе звезд по небесам, столь велелепно их препоясавшей лучезарною, огненною полосою! — Мысль не успевает за Державиным» *.

«Стихотворное изображение! Но 〈...〉 (здесь.— *Ю. Т.*) заключаются две картины, которые, будучи обе мастерские, не могут 〈...〉 следовать одна за другою 〈...〉 Каждый (образ.— *Ю. Т.*) очень хорош, но все вместе мешают друг другу» **.

И это совершенно соответствует положению поэтики самого Державина: «〈...〉 что живо, то не есть еще высоко; а что высоко, то не есть еще живо. Итак, по сему понятию лирическое высокое заключается в быстром парении мыслей, в беспрерывном представлении множества картин и чувств блестящих, громким, высокопарным, цветущим слогом выраженное, который приводит в восторг и удивление» [49].

Вопрос об интонационном строении державинской оды слишком сложен, чтобы затрагивать его здесь; не подлежит сомнению, однако, что интонационные приемы Ломоносова развиты и обострены им, и не только в канонической, десятистрочной строфе. Разнообразя одическую строфу, он вносит и в другие виды строфы строфическую практику ломоносовского канона (напр., зыблющийся строй в восьмистрочную стро́фу типа аАаА+вВвВ); в связи с интонационным выделением седьмого и последнего стихов канонической строфы стоит у Державина их использование для афоризмов и сентенций. Вместе с тем он разнообразит в интонационном отношении строфу; так, напр., частым видом у него является строфа аАаА+в, где за обычною четырехстрочною строфою, законченной метрически (но обычно не законченной синтактически), следует нерифмующий стих ***:

Седящ, увенчан осокою,
В тени развесистых древес,
На урну облегшись рукою,
Являющий лицо небес
Прекрасный вижу я источник.
(«*Ключ*»)

Здесь достигнут двойной интонационный эффект: 1) строфический enjambement в незаконченной синтактически 4-й строке, 2) необыкновенно сильное выделение последней.

По отношению к звуковой организации стиха Державин развивает теоретически (и практически) «звукоподражание». Идеалом Державина является «звукоподражательное стихотворение».

* Там же, стр. 98—99.
** Там же, стр. 107.
*** Здесь, в выделении последнего стиха, несомненно, у Державина влияние античной строфики (которую он переносит в ряде случаев и в чистом виде).

И хотя понятие звукоподражания подчинено у Державина общему требованию «сладкогласия», он предпочитает «великолепие и громкий слог» Ломоносова.

Державин отчетливо сознавал разницу между *интонационно* организованным стихом и *мелодическим* стихом. Ода, построенная на интонации, далека от «песни», построенной на мелодии.

Любопытно, что Державин колеблется в тематическом разграничении обоих жанров, и отличительными признаками жанров являются для него разные сюжетно-семантические строи, с одной стороны, разное отношение к интонационному и мелодическому моменту, с другой. «В оде и песне столь много общего, что та и другая имеют право на присвоение себе обоюдного названия; однако же не неможно указать и между ними некоторых оттенок, как по внутреннему, так и по внешнему их расположению. По внутреннему: песня держится всегда одного прямого направления, а ода извивчиво удаляется к околичным и побочным идеям. Песня изъясняет одну какую-либо страсть, а ода перелетает и к другим ⟨...⟩ Песня долгое время иногда удерживает одно ощущение, дабы продолжением оного более напечатлеться в памяти; а ода разнообразием своим приводит ум в восторг и скоро забывается. Песня сколько возможно удаляет от себя картины и витийство, а ода, напротив того, украшается ими ⟨...⟩ Песня имеет один напев, или мелодию, в рассуждении единообразного ее куплетов расположения и меры стихов, которые легко могут затверживаться наизусть и вновь возрождаться в памяти своим голосом; а ода, по неравным своим строфам и разносильным выражениям, в рассуждении разных своих предметов, разною гармониею препровождаться долженствует и не легко затверживаться в памяти» [50].

Державин противополагает системе неточных рифм оды точные рифмы «песни»; «пятнам» оды — стилистическую непогрешимость «песни»; «славенскому языку» оды — «ясность и искусственную простоту песни». Этот песенный род Державин иллюстрирует «пасторальной песнью» [51].

Иллюстрация Державина противоречит его же указаниям относительно метрического характера «песни»; жанр еще только нащупывается, но в примере подчеркнуто мелодическое начало вида, который соперничает с одой, а в указаниях относительно «одной страсти», одного эмоционального тона, который должен проникать все стихотворение в отличие от одического «смешения страстей» и которым оказывается «минор», а также и в теме приведенного Державиным примера — уже нащупывается тематическая узость *элегии.*

Эти начала, сказываясь в переходных жанрах «романса», «песни», должны были рядом с потомками монументальной элегии создать ее новый романсный вид.

4

Обращение к мелодическим формам и одновременно падение декламационно-ораторских (интонационно организованных) было характерным признаком. Началу произносимого слова и словесного образа противополагается подчиняющее музыкальное начало; естественно при этом слово обостренное, сложное по звучанию и семантике, должно было замениться словом сглаженным, упрощенным («искусственная простота»). Соответственно с этим система интонационная, явная и основная для оды, сполна подчиняется стиховой мелодии («отраженной» — по терминологии Б. Эйхенбаума)[52], перестает существовать как организующий фактор. Державин это учитывает, запрещая для «песни» enjambements, как слишком сильные интонационные ходы, ослабляющие мелодию: «Песня во всяком куплете содержит полный смысл и окончательные периоды; а в оде нередко летит мысль не токмо в соседственные, но и в последующие строфы»[53].

Ломоносовское начало временно исчерпало себя в Державине. При этом решающее значение получили небольшие формы, ставшие особенно ощутимыми при исчерпанности грандиозных. Эти «мелочи» возникают из внелитературных рядов — из эпистолярной формы (связанной с культурой салонов): письма начинают пересыпаться «катренами»; культивировка буриме и шарад (еще ближе связанная с культурой салонов) отражает интерес уже не к словесным массам, а к отдельным словам. Слова «сопрягаются» по ближайшим предметным и лексическим рядам. В связи с этим ассоциативные связи слов по соседству получают второстепенное значение; внимание привлекают отдельные слова. Таков детальный анализ лексической окраски двух слов: «пичужечка» и «парень», данный Карамзиным в письме к Дмитриеву[54].

Карамзин любит подчеркивать интонационно отдельные слова, внося разговорную паузу перед главными членами предложения и обозначая ее многоточием, что должно рисовать как бы колебание в выборе слова или временное забвение его. То же он вносит и в стих; таким образом, в стих вносится разговорная пауза, выделяющая слово.

Для эпистолярного стиля эпохи характерна игра словами, культивировка каламбура, также указывающая на роль отдельного слова. Вместе с тем Жуковский использует сначала в письмах, затем в стихах слово, обособившееся от больших словесных масс, выделяя его графически, курсивом в персонифицированный аллегорический символ: «*воспоминание*», «*вчера*», «*завтра*», «*там*». Элегия с ее напевными функциями бледнеющего слова и подчиненных напеву интонаций проходит еще стадию семантической чистки — стадия Жуковского в стихотворной переписке его с Батюшковым и Вяземским (1814)[55]. Рядом с элегией возвышается легкое *послание*, которое уже по самому существу является оправданием внесения в стих *разговорных* интонаций. Ода

становится настолько опальной, что тематически близкие произведения намеренно называются то «песней», то «посланием». Карамзин пишет Дмитриеву о его «не-оде», названной *песнью*; Жуковский пишет «послание» императору Александру I (1814). Произносительная сторона поэзии в связи со спадом ораторской установки и вообще качественно тускнеет. Романс, популярная словесно-музыкальная форма *, быстро становится чисто музыкальным явлением и остается в поэзии либо в виде узкого жанра, либо в виде напевных традиций элегии. При этом декламация подчинена другим принципам. Уже один из старших карамзинистов М. Н. Муравьев писал: «Афинский народ имел столь нежный слух, что одно слово, худо произнесенное действователем, привлекало негодование его. Можно узнать по чтению, понимает ли чтец то, что он читает. Есть множество голосов, которые природа сама влагает для сообщения мыслей наших и состояния душевного. Иначе мы подтверждаем, иначе сомневаемся. Вопрос отличен от ответа. Все чувствования, радость, печаль, надежда, страх, желание, зависть, человеколюбие имеют свой особливый язык. Речи, в которых нет никакой страсти, должны быть читаны просто, без напряжения; но надобно, *чтобы голос всегда вместе со смыслом оканчивался*. Чтоб не одним языком читано было, но и мыслию и вниманием. Надобно, чтобы голос приятно для слуха и согласно с разумом переменялся. 〈...〉 Не разделять тех (слов.— *Ю. Т.*), которые соединены одним смыслом» **.

Стоит сравнить с этим требованием подчеркивания семантических членений «бессмысленную» декламацию Аксакова, приведшую в восторг Державина ***, чтобы стала ясна рознь двух установок.

Течение, в котором развились элегия, дидактическое и дружеское послание, мелкие формы рондо, шарад и т. д., принято называть «сентиментализмом», причем в название это вкладывается неизменно тематическая сторона течения и ее эмоциональная окраска. Между тем упускается здесь из виду, что эволюция тем была фактором не самостоятельным, а подчиненным.

Менялась вся установка поэтического слова — это вело к определенному тематическому строю, те или иные темы оказывались наиболее или наименее функционально соответствующими этому тематическому строю и закреплялись за данной установкой или отпадали.

Державин, прекрасно уяснивший себе всю разницу и рознь двух противоположных установок, отказывался дать ясное разли-

* Ср. письмо Карамзина к Дмитриеву 1791 г.: «На что тебе «Сильфида»? Если не ошибаюсь, то мы таким образом *певали* ее в Петербурге:

Плавай, Сильфида, в весеннем эфире!» и т. д.

Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 24 [56].

** *М. Н. Муравьев*. О декламации. Сочинения, т. II. СПб., 1847, стр. 262.

*** *С. Т. Аксаков*. Знакомство с Державиным. Полн. собр. соч., т. 3. СПб., 1913, стр. 503.

чие их по темам: «Знатоки говорят, что между песнею и одою трудно положить черту различия. Но если оно и существует, то основывается ни на чем другом, как на постепенности. Для разбора же подобных степеней в сочинениях надобен весьма проницательный ум и крайне тонкое чувство, чтобы определить их решительную разность. В оде и песне столь много общего, что и та и другая имеют право на присвоение себе обоюдного названия ⟨...⟩» [57].

Подобно тому как позже у Батюшкова эротические темы возникают не из мировоззрительных причин, а из работы его над поэтическим языком (см. его речь «О влиянии легкой поэзии на язык»), так и темы «сентиментализма» возникают как наилучший материал для новой установки поэтического слова: для «личной» (разговорной и напевной) интонации, возобновляющей живой адрес поэтического слова, его соотнесенность с общеречевыми, а далее и внелитературными рядами (салон), что и являлось заданием литературы при омертвелости одической, ораторской установки, соотнесенной с торжественным произнесением и ведущей далее к внелитературным рядам официальных торжеств [58]. Сентиментализм у нас все еще приравнен к «слезливости» по результативным, вторичным явлениям. Это столь же несправедливо, как если бы приравнять течение «символизма» к «мистике».

Ср. характерное предисловие Карамзина ко второй книжке «Аонид» (1797): «⟨...⟩ я осмелюсь только заметить два главные порока наших юных муз: излишнюю высокопарность, гром слов не у места и часто *притворную слезливость.* (Я не говорю уже о неисправности рифм, хотя для совершенства стихов требуется, чтобы и рифмы были правильны.) Поэзия состоит не в надутом описании ужасных сцен натуры, но в живости мыслей и чувств. Если стихотворец пишет не о том, что подлинно занимает его душу; если он не раб, а тиран своего воображения, заставляя его гоняться за чуждыми, *отдаленными*, несвойственными ему идеями; если он описывает не те *предметы, которые к нему близки* и собственною силою влекут к себе его воображение ⟨...⟩ то в произведениях его не будет никогда живости, истины или той сообразности в частях, которая составляет целое ⟨...⟩ Молодому питомцу Муз лучше изображать в стихах первые впечатления любви, дружбы, нежных красот природы, нежели разрушение мира, всеобщий пожар натуры и прочее в сем роде. ⟨...⟩ *Не надобно* также беспрестанно говорить *о слезах*, прибирая к ним разные эпитеты, называя их блестящими и бриллиантовыми — сей способ трогать очень не надежен — надобно описать разительно причину их; означить горесть *не только общими чертами*, которые, будучи слишком обыкновенны, не могут производить сильного действия в сердце читателя — но особенными, имеющими *отношение к характеру и обстоятельствам поэта.* Сии-то черты, сии *подробности* и сия, так сказать,

личность уверяют нас в истине описаний — и часто обманывают, но такой обман есть торжество искусства»[59].

Эта-то «личность» тона, новая установка литературы в эпоху Карамзина, отбирала темы и толкала на них, причем «минор» и «слезливость» были результативными, а не начальными признаками течения.

Но ода, как направление, а не как жанр, не пропадает. Обреченная на потаенную, подземную жизнь, опальная, она всплывает в бунте архаистов, сначала старших (Шишков), затем младших (Катенин, Грибоедов, Кюхельбекер)[60]. Целью основания «Беседы любителей русского слова» было «попечение о ясном произношении, о чистом выговоре ⟨...⟩ о всех изменениях голоса, делающих всякое отличное выражение более приятным и более вразумительным, отчего как язык, так и стихотворство, или вообще словесность много приобретают»[61]. Шишков выступает с теоретическим обоснованием поэзии как «звукоподражания»; тогда как семантические изучения арзамасцев обычно касаются ассоциаций, связанных с отдельным словом, корнесловие Шишкова оправдывает неожиданное сближение слов через подобные фонические элементы слова *. Характерной фигурой на пороге двух эпох является Гнедич, объединяющий звание поэта со званием декламатора, признанный оценщик стихов, переводящий их при этом в декламационный план.

Борьба за оду отмечает средину двадцатых годов — поворотный момент в развитии лирики, когда были исчерпаны послание и элегия; сюда относятся опыты и выступления Грибоедова и Кюхельбекера.

Ода сказывается и в другом боковом течении лирики — в лирике Шевырева и Тютчева; здесь происходит сложный синтез принципа ораторской поэзии с использованием мелодических достижений элегии (ср. совмещение Ломоносова и итальянских влияний у Раича) и внелитературной формы дилетантского фрагмента (Тютчева)[62].

Таким образом, борьба за жанр является в сущности борьбой за направление поэтического слова, за его установку **. Борьба эта сложна; самые большие достижения получаются иногда в результате использования опыта враждебных школ, но самая борьба эта в основе есть борьба за функцию поэтического слова, за его установку, соотнесенность с литературой, с речевыми и внелитературными рядами.

* Нельзя, однако, не отметить, что Шишков своим корнесловием как нельзя лучше соответствует новому течению с его обостренным интересом к семантическим единицам, к семантике отдельных слов, а не к большим семантическим группам («сопряжение идей»).

** Ср. в наше время аналогичную борьбу жанров: новой «сатирической оды» Маяковского с новой «элегией» (романсного типа) Есенина. В борьбе этих двух жанров сказывается та же борьба за установку поэтического слова. 1928[63].

✽

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ «ПРОБЛЕМА СТИХОВОЙ СЕМАНТИКИ»

Изучение *стиха* сделало в последнее время большие шаги; ему предстоит развиться в близком будущем в целую область, хотя завоевана она сравнительно недавно.

Но в стороне от этих изучений стояло до сих пор изучение поэтической семантики (науки о значениях слов и словесных групп, их развитии и изменении — в поэзии).

Последним значащим явлением в этой области была *теория* образа, представленная главным образом Потебней. Несовершенства этой теории теперь более или менее явны [1]. Если *образом* в одинаковой мере являются и обычное, повседневное разговорное выражение — и целая глава «Евгения Онегина»,— то возникает вопрос: в чем же специфичность *поэтического* образа? [2]

Для Потебни этого вопроса не существовало. Это происходило потому, что центр тяжести он перенес за пределы той или иной *конструкции*. Каждый образ, каждое поэтическое произведение сходятся в одной точке — *в идее*, лежащей за пределами образа или произведения. Эта точка — X — оставляла широкое поле для иксовых [3] метафизических спекуляций. В сущности, этим втихомолку отметается *динамизм* поэзии: если образ ведет к X,— важно не протекание образа (и не самый образ), а этот одновременный (симультанный) X. X. этот — вне образа; стало быть, в этом X могут сойтись многие (как угодно) образы.

За выход из конструкции Потебня платится тем, что у него смешиваются в одно явления разных конструкций — разговорной речи и стиха [4] — и, смешиваясь, не объясняют друг друга, а теснят и затемняют.

Потебнианство погибло в этом противоречии. После него изучение смысла поэтического слова пошло ощупью. Тем же пороком — игнорированием конструктивного, *строевого* момента в языке — больно другое направление, одно из идущих ныне ощупью: изучение смысла поэтического слова с точки зрения индивидуального языкового сознания поэта [5]. Прослеживать психологические ассоциации, сцепление словесных групп у того или иного поэта [6] и выдавать это за изучение поэтической семантики — можно, очевидно, только подменив поэзию поэтом и полагая, что существует некоторое твердое, односоставное индивидуальное языковое сознание того или другого поэта, не зависимое от конструкции, в которой оно движется. Но языковое сознание может

быть различным в зависимости от *строя*, в котором оно движется. Сцепление образов будет у одного и того же поэта одним в одних жанрах, другим — в других, таким — в прозе и иным — в стихе.

Настоящая работа стремится обследовать специфические черты смысла слов в зависимости от стиховой конструкции.

Поэтому я противопоставляю абстракции «слова» — конкретное «стиховое слово» и отказываюсь от расплывчатого понятия *«поэзия»*, которое как термин успело приобрести оценочную окраску и потерять реальный объем и содержание; взамен я беру одно из основных конструктивных категорий словесного искусства — стих.

В первой главе я выясняю конструктивный фактор стиха, оформляющий (вернее, деформирующий) другие.

Вторая касается существа вопроса, а именно тех специфических изменений смысла слова, которые оно претерпевает под влиянием конструктивного фактора стиха.

Работа моя была закончена зимою 1923 года. С тех пор вышло несколько книг и статей, имеющих некоторое отношение к ее предмету. Они использованы только частично.

Части работы я читал в Опоязе и О[бществе] худ[ожественной] словесн[ости] при Р[оссийском] институте истории искусств, членам которых, принявшим участие в обсуждении, выражаю свою благодарность.

Особою благодарностью я обязан С. И. Бернштейну [7] за его ценные советы и указания.

Свою работу я посвящаю обществу, с которым она тесно связана,

— Опоязу [8].



ВИКТОРУ ШКЛОВСКОМУ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ

Что такое литература?

Что такое жанр?

Каждый уважающий себя учебник теории словесности обязательно начинает с этих определений. Теория словесности упорно состязается с математикой в чрезвычайно плотных и уверенных статических определениях, забывая, что математика строится на определениях, а в теории литературы определения не только не основа, но все время видоизменяемое эволюционирующим литературным фактом следствие. А определения делаются все труднее. В речи бытуют термины «словесность», «литература», «поэзия», и возникает потребность прикрепить их и тоже обратить на потребу так уважающей определения науке.

Получается три этажа: нижний — словесность, верхний — поэзия, средний — литература; разобрать, чем они все друг от друга отличаются, довольно трудно [1].

И хорошо еще, если по старинке пишут, что словесность — это решительно все написанное, а поэзия — это мышление образами. Хорошо, потому что ясно, что поэзия это не есть мышление, с одной стороны, и что мышление образами, с другой стороны, не есть поэзия [2].

Собственно говоря, можно бы и не утруждать себя точным определением всех бытующих терминов, возведением их в ранг научных определений. Тем более что с самими определениями дело обстоит неблагополучно. Попробуем, например, дать определение понятия *поэма*, т. е. понятия жанра. Все попытки единого статического определения не удаются. Стоит только взглянуть на русскую литературу, чтобы в этом убедиться. Вся революционная суть пушкинской «поэмы» «Руслан и Людмила» была в том, что это была «не-поэма» (то же и с «Кавказским пленником»); претендентом на место героической «поэмы» оказывалась легкая «сказка» XVIII века, однако за эту свою легкость не извиняющаяся; критика почувствовала, что это какой-то выпад из системы. На самом деле это было *смещение* системы. То же было по отношению к отдельным элементам поэмы: «герой» — «характер» в «Кавказском пленнике» был намеренно создан Пушкиным «для критиков», сюжет был — «tour de force» [1*] [3]. *И опять критика воспринимала это как выпад из системы, как ошибку, и опять это*

[1*] Диковина (*франц.*).

было смещением системы. Пушкин изменял значение героя, а его воспринимали на фоне высокого героя и говорили о «снижении». «О «Цыганах» одна дама заметила, что во всей поэме один только честный человек, и то медведь. Покойный Рылеев негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазеющей публики. Вяземский повторил то же замечание. (Рылеев просил меня сделать из Алеко хоть кузнеца, что было бы не в пример благороднее.) Всего бы лучше сделать из него чиновника 8 класса или помещика, а не цыгана. В таком случае, правда, не было бы и всей поэмы: ma tanto meglio» [4].

Не планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение. Жанр неузнаваем, и все же в нем сохранилось нечто достаточное для того, чтобы и эта «не-поэма» была поэмой. И это достаточное — не в «основных», не в «крупных» отличительных чертах жанра, а во второстепенных, в тех, которые как бы сами собою подразумеваются и как будто жанра вовсе не характеризуют. Отличительной чертой, которая нужна для сохранения жанра, будет в данном случае *величина*.

Понятие «величины» есть вначале понятие энергетическое: мы склонны называть «большою формою» ту, на конструирование которой затрачиваем больше энергии. «Большая форма», поэма может быть дана на малом количестве стихов (ср. «Кавказский пленник» Пушкина). Пространственно «большая форма» бывает результатом энергетической. Но и она в некоторые исторические периоды определяет законы конструкции. Роман отличен от новеллы тем, что он — *большая форма.* «Поэма» от просто *«стихотворения»* — тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка [5].

Раз сохранен этот принцип конструкции, сохраняется в данном случае ощущение жанра; но при сохранении этого принципа конструкция может смещаться с безграничной широтой; высокая поэма может подмениться легкой сказкой, высокий герой (у Пушкина пародическое «сенатор», «литератор» [6]) — прозаическим героем, фабула отодвинута и т. д.

Но тогда становится ясным, что давать *статическое* определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра, невозможно: жанр *смещается*; перед нами ломаная линия, а не прямая линия его эволюции — и совершается эта эволюция как раз за счет «основных» черт жанра: эпоса как повествования, лирики как эмоционального искусства и т. д. Достаточным и необходимым условием для единства жанра от эпохи к эпохе являются черты «второстепенные», подобно величине конструкции.

Но и самый *жанр* — не постоянная, не неподвижная система; интересно, как колеблется понятие жанра в таких случаях, когда перед нами отрывок, фрагмент. Отрывок поэмы может ощущаться как отрывок *поэмы,* стало быть, как поэма; но он может

ощущаться и как *отрывок*, т. е. фрагмент может быть осознан как жанр. Это ощущение жанра не зависит от произвола воспринимающего, а от преобладания или вообще наличия того или иного жанра: в XVIII веке отрывок будет *фрагментом*, во время Пушкина — *поэмой*. Интересно, что в зависимости от определения жанра находятся функции всех стилистических средств и приемов: в поэме они будут иными, нежели в отрывке.

Жанр как система может, таким образом, колебаться. Он возникает (из выпадов и зачатков в других системах) и спадает, обращаясь в рудименты других систем. Жанровая функция того или другого приема не есть нечто неподвижное.

Представить себе жанр статической системой невозможно уже потому, что самое-то сознание жанра возникает в результате столкновения с традиционным жанром (т. е. ощущения смены — хотя бы частичной — традиционного жанра «новым», заступающим его место). Все дело здесь в том, что новое явление *сменяет* старое, занимает его место и, не являясь «развитием» старого, является в то же время его заместителем. Когда этого «замещения» нет, жанр как таковой исчезает, распадается.

То же и по отношению к «литературе». Все твердые статические определения ее сметаются фактом эволюции.

Определения литературы, оперирующие с ее «основными» чертами, наталкиваются на живой *литературный факт*. Тогда как твердое *определение литературы* делается все труднее, любой современник укажет вам пальцем, что такое *литературный факт*. Он скажает, что то-то к литературе не относится, является фактом быта или личной жизни поэта, а то-то, напротив, является именно литературным фактом. Стареющий современник, переживший одну-две, а то и больше литературные революции, заметит, что в его время такое-то явление не было литературным фактом, а теперь стало, и наоборот. Журналы, альманахи существовали и до нашего времени, но только в наше время они сознаются своеобразным «литературным произведением», «литературным фактом» [7]. Заумь была всегда — была в языке детей, сектантов и т. д., но только в наше время она стала литературным фактом и т. д. И наоборот, то, что сегодня литературный факт, то назавтра становится простым фактом быта, исчезает из литературы. Шарады, логогрифы — для нас детская игра, а в эпоху Карамзина, с ее выдвиганием словесных мелочей и игры приемов, она была литературным жанром. И текучими здесь оказываются не только *границы* литературы, ее «периферия», ее пограничные области — нет, дело идет о самом «центре»: не то что в центре литературы движется и эволюционирует одна исконная, преемственная струя, а только по бокам наплывают новые явления,— нет, эти самые новые явления занимают именно самый центр, а центр съезжает в периферию.

В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы,

из ее задворков и низин вплывает в центр новое явление[8] (это и есть явление «канонизации младших жанров», о котором говорит Виктор Шкловский). Так стал бульварным авантюрный роман[9], так становится сейчас бульварною психологическая повесть[10].

То же и со сменою литературных течений: в 30-х — 40-х годах «пушкинский стих» (т. е. не стих Пушкина, а его ходовые элементы) идет к эпигонам, на страницах литературных журналов доходит до необычайной скудости, вульгаризируется (бар. Розен, В. Щастный, А. А. Крылов[11] и др.), становится в буквальном смысле слова бульварным стихом эпохи, а в центр попадают явления иных исторических традиций и пластов.

Строя «твердое» «онтологическое» определение литературы как «сущности», историки литературы должны были и явления исторической смены рассматривать как явления мирной преемственности, мирного и планомерного развертывания этой «сущности». Получалась стройная картина: Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова.

Недвусмысленные отзывы Пушкина о своих мнимых предках (Державин — «чудак, который не знал русской грамоты», Ломоносов — «имел вредное влияние на словесность»)[12] ускользали. Ускользало то, что Державин наследовал Ломоносову, только *сместив его оду*; что Пушкин наследовал большой форме XVIII века, *сделав большой формой мелочь карамзинистов*; что все они и могли-то наследовать своим предшественникам только потому, что *смещали* их стиль, смещали их жанры. Ускользало то, что каждое новое явление *сменяло* старое и что каждое такое явление смены необычайно сложно по составу; что *говорить о преемственности приходится только при явлениях школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой — борьба и смена.* От них ускользали, далее, целиком такие явления, которые обладают исключительной динамичностью, значение которых в эволюции литературы громадно, но которые ведутся не на обычном, не на привычном литературном материале и потому не оставляют по себе достаточно внушительных статических «следов», конструкция которых выделяется настолько среди явлений предшествующей литературы, что в «учебник» не умещается. (Такова, например, заумь, такова *огромная* область эпистолярной литературы XIX века; все эти явления были на необычном материале; они имеют огромное значение в литературной эволюции, но выпадают из статического определения литературного факта.) И здесь обнаруживается неправильность статического подхода.

Нельзя судить пулю по цвету, вкусу, запаху. Она судима с точки зрения ее динамики. Неосторожно говорить по поводу какого-либо литературного произведения о его эстетических качествах вообще. (Кстати, «эстетические достоинства вообще», «красота вообще» все чаще повторяются с самых неожиданных сторон.)

Обособляя литературное произведение, исследователь вовсе не ставит его вне исторических проекций, он только подходит к нему с дурным, несовершенным историческим аппаратом современника чужой эпохи [13].

Литературная эпоха, литературная современность вовсе не есть неподвижная система, в противоположность подвижному, эволюционирующему историческому ряду.

В современности идет та же историческая борьба разных пластов и образований, что и в разновременном историческом ряду. Мы, как и всякие современники, проводим знак равенства между «новым» и «хорошим». И бывают эпохи, когда все поэты «хорошо» пишут, тогда гениальным будет «плохой» поэт. «Невозможная», неприемлемая форма Некрасова, его «дурные» стихи были хороши потому, что сдвигали автоматизованный стих, были *новы*. Вне этого эволюционного момента произведение выпадает из литературы, а приемы хотя и могут изучаться, но мы рискуем изучать их вне их функций, ибо *вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении*, а оно-то и выпадает из поля зрения при «статическом» рассмотрении.

(Это не значит, что произведения не могут «жить в веках». Автоматизованные вещи могут быть использованы. Каждая эпоха выдвигает те или иные прошлые явления, ей родственные, и забывает другие. Но это, конечно, вторичные явления, новая работа на готовом материале. Пушкин исторический отличается от Пушкина символистов, но Пушкин символистов несравним с эволюционным значением Пушкина в русской литературе; эпоха всегда подбирает нужные ей материалы, но использование этих материалов характеризует только ее самое.)

Обособляя литературное произведение или автора, мы не пробьемся и к авторской индивидуальности. Авторская индивидуальность не есть статическая система, литературная личность динамична, как литературная эпоха, с которой и в которой она движется. Она — не нечто подобное замкнутому пространству, в котором налицо то-то, она скорее ломаная линия, которую изламывает и направляет литературная эпоха.

(Кстати, в большом ходу сейчас подмена вопроса о «литературной индивидуальности» вопросом об «индивидуальности литератора». Вопрос об эволюции и смене литературных явлений подменяется вопросом о психологическом генезисе каждого явления, и вместо литературы предлагается изучать «личность творца» [14]. Ясно, что генезис каждого явления — вопрос особый, а эволюционное значение его, его место в эволюционном ряду — опять-таки особый. Говорить о личной психологии творца и в ней видеть своеобразие явления и его эволюционное литературное значение — это то же, что при выяснении происхождения и значения русской революции говорить о том, что она произошла вследствие личных особенностей вождей боровшихся сторон.)

Приведу, кстати, любопытное свидетельство о том, что с «психологией творчества» нужно обращаться крайне осторожно, даже в вопросах о «теме» или «тематизме», которые охотно связывают с авторской психологией. Вяземский пишет А. Тургеневу, который усмотрел в его стихах личные переживания:

«Будь я влюблен, как ты думаешь, верь я бессмертию души, быть может, не сказал бы тебе на радость:

Душа, не умирая,
Вне жизни будет жить бессмертием любви.

Например, я часто замечал, что тут, где сердце мое злится,— язык мой всегда осечется; на постороннего — откуда ни возьмется, так и выпалит. Дидерот говорит: «Зачем искать автора в его лицах? Что общего между Расином и Аталиею, Мольером и Тартюфом?» Что он сказал о драматическом писателе, можно сказать и о всяком. Главная примета не в выборе предметов, а в приеме: как, с какой стороны смотришь на вещь, чего в ней не видишь и чего в ней не доищешься, другим неприметного. О характере певца судить не можно по словам, которые он поет ‹...› Неужели Батюшков на деле то, что в стихах. Сладострастие совсем не в нем» *.

Статическое обособление вовсе не открывает пути к литературной личности автора и только неправомерно подсовывает вместо понятия литературной эволюции и литературного генезиса понятие психологического генезиса.

Перед нами результат такого статического обособления — в изучении Пушкина. Пушкин выдвинут за эпоху и за эволюционную линию, изучается вне ее (обычно вся литературная эпоха изучается под его знаком). И многие историки литературы продолжают поэтому (и только поэтому) утверждать, что последний этап лирики Пушкина — высший пункт ее развития [15], не замечая именно спада лирической продукции у Пушкина в этот период и наметившегося выхода его в смежные с художественной литературой ряды: журнал, историю.

Подменить эволюционную точку зрения статической и осуждены многие значительные и ценные явления литературы. Тот бесплодный литературный критик, который теперь осмеивает явления раннего футуризма, одерживает дешевую победу: оценивать динамический факт с точки зрения статической — то же, что оценивать качества ядра вне вопроса о полете. «Ядро» может быть очень хорошим на вид и не лететь, т. е. не быть ядром, и может быть «неуклюжим» и «безобразным», но лететь хорошо, т. е. быть ядром.

И в эволюции мы единственно и сумеем анализировать «определение» литературы. При этом обнаружится, что свойства *литературы*, кажущиеся *основными*, первичными, бесконечно меняют-

* Остафьевский архив, т. 1. СПб., 1899, стр. 382; письмо от 1819 г.

ся и литературы как таковой не характеризуют. Таковы понятия «эстетического» в смысле «прекрасного».

Устойчивым оказывается то, что кажется само собою разумеющимся,— литература есть речевая конструкция, ощущаемая именно как конструкция, т. е. литература есть *динамическая речевая конструкция* [16].

Требование непрерывной динамики и вызывает эволюцию, ибо каждая динамическая система автоматизуется обязательно, и диалектически обрисовывается противоположный конструктивный принцип *.

Своеобразие литературного произведения — в приложении конструктивного фактора к материалу, в «оформлении» (т. е. по существу — деформации [18]) материала. Каждое произведение — это эксцентрик, где конструктивный фактор не растворяется в материале, не «соответствует» ему, а эксцентрически с ним связан, на нем выступает [19].

При этом, само собою, «материал» вовсе не противоположен «форме», он тоже «формален», ибо внеконструктивного материала не существует. Попытки выхода за конструкцию приводят к результатам, подобным результатам потебнианской теории: в точке X (идея), к которой стремится образ, могут сойтись, очевидно, многие образы, и это смешивает в одно самые различные, специфические конструкции. Материал — подчиненный элемент формы за счет выдвинутых конструктивных.

Таким стержневым, конструктивным фактором будет в стихе *ритм*, в широком смысле материалом — *семантические группы*; в прозе им будет — *семантическая группировка* (сюжет), материалом — ритмические, в широком смысле, элементы слова.

Каждый принцип конструкции устанавливает те или иные конкретные связи внутри этих конструктивных рядов, то или иное отношение конструктивного фактора к подчиненным. (При этом в принцип конструкции может входить и известная *установка* на то или иное назначение или употребление конструкции; простейший пример: в конструктивный принцип ораторской речи или даже ораторской лирики входит установка на *произнесенное* слово и т. д.)

Таким образом, тогда как «конструктивный фактор» и «материал» — понятия постоянные для определенных конструкций, «конструктивный принцип» — понятие все время меняющееся,

* О функциях литературного ряда см. в статье «О литературной эволюции» в этой же книге. Определение литературы как динамической речевой конструкции не выдвигает само по себе требования обнажения приема. Бывают эпохи, когда обнаженный прием, так же как и всякий другой, автоматизуется, тогда он естественно вызывает требование диалектически ему противоположного сглаженного приема. Этот сглаженный прием будет в таких обстоятельствах динамичнее, чем обнаженный, ибо он сменит ставшее обычным соотношение конструктивного принципа с материалом, а стало быть, его подчеркнет. «Отрицательный признак» сглаженной формы может быть силен при автоматизации «положительного признака» обнаженной [17].

сложное, эволюционирующее. Вся суть «новой формы» в новом принципе конструкции, в новом использовании отношения конструктивного фактора и факторов подчиненных — материала.

Взаимодействие конструктивного фактора и материала должно все время разнообразиться, колебаться, видоизменяться, чтобы быть динамичным.

К произведению другой эпохи, автоматизованному, легко подойти с собственным апперцептивным багажом и увидеть не оригинальный конструктивный принцип, а только омертвевшие безразличные связи, окрашенные нашими апперцептивными стеклами. Между тем *современник* всегда чует эти отношения, взаимодействия, в их динамике; он не отделяет «метр» от «словаря», но всегда знает новизну их отношения. А эта новизна — сознание эволюции.

Один из законов динамизма формы — это наиболее широкое колебание, наибольшая переменность в соотношении конструктивного принципа и материала.

Пушкин прибегает, например, в стихах с определенной строфой к *белым местам.* (Не «пропускам», ибо стихи пропускаются в данном случае по конструктивным причинам, а в некоторых случаях белые места сделаны совсем без текста — так, например, в «Евгении Онегине».)

То же и у Анненского, у Маяковского («Про это»).

Здесь не пауза, а именно стих вне речевого материала; семантика — любая, «какая-то»; в результате обнажен конструктивный фактор — метр и подчеркнута его роль.

Здесь конструкция дана на нулевом речевом материале. Так широки границы материала в словесном искусстве; допустимы самые глубокие разрывы и расселины — их спаивает конструктивный фактор. Перелеты через материал, нулевой материал только подчеркивают крепость конструктивного фактора.

И вот при анализе литературной эволюции мы наталкиваемся на следующие этапы: 1) по отношению к автоматизованному принципу конструкции диалектически намечается противоположный конструктивный принцип; 2) идет его приложение — конструктивный принцип ищет легчайшего приложения; 3) он распространяется на наибольшую массу явлений; 4) он автоматизуется и вызывает противоположные принципы конструкции.

В эпоху разложения центральных, главенствующих течений вырисовывается диалектически новый конструктивный принцип. Большие формы, автоматизуясь, подчеркивают значение малых форм (и наоборот), образ, дающий словесную арабеску, семантический излом, автоматизуясь, проясняет значение мотивированного вещью образа (и наоборот).

Но было бы странно думать, что новое течение, новая смена выходят сразу на свет, как Минерва из головы Юпитера.

Нет, этому важному факту эволюционной смены предшествует сложный процесс.

Прежде всего вырисовывается противоположный конструктивный принцип. Он вырисовывается на основе *«случайных» результатов и «случайных» выпадов, ошибок.* Так, например, при господстве малой формы (в лирике сонет, катрены и т. д.) таким «случайным» результатом будет любое объединение сонетов, катренов и пр.— *в сборник.*

Но когда малая форма автоматизуется, этот *случайный результат закрепляется* — сборник как таковой осознается как конструкция [20], т. е. возникает большая форма.

Так, Авг. Шлегель называл сонеты Петрарки фрагментарным лирическим романом; так, Гейне — поэт малой формы — в «Buch der Lieder» и других циклах «мелких стихотворений» одним из главных конструктивных моментов полагает момент *объединения* в сборнике, момент связи, и создает сборники — лирические романы, где каждое малое стихотворение играет роль главы.

И наоборот, одним из «случайных» результатов большой формы будет осознание недоконченности, отрывочности как приема, как метода конструкции, что прямо ведет к малой форме. Но эта «недоконченность», «отрывочность», ясное дело, будет восприниматься как ошибка, как выпад из системы, и только когда сама система автоматизуется, на ее фоне вырисуется эта ошибка как новый конструктивный принцип.

Собственно говоря, каждое уродство, каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип (таково, в частности, использование языковых небрежностей и «ошибок» как средства семантического сдвига у футуристов) *.

Развиваясь, конструктивный принцип ищет приложения. Нужны особые условия, в которых какой-либо конструктивный принцип мог быть приложен на деле, нужны легчайшие условия.

Так, например, в наши дни дело обстоит с русским авантюрным романом. Принцип сюжетного романа всплыл по диалектическому противоречию к принципу бессюжетного рассказа и повести; но конструктивный принцип еще не нашел нужного приложения, он еще проводится на иностранном материале, а для того чтобы слиться с русским материалом, ему нужны какие-то особые условия; это соединение совершается вовсе не так просто; взаимодействие сюжета и стиля налаживается при условиях, в которых весь секрет. И если их нет, явление остается попыткой.

* Поэтому всякий «пуризм» есть пуризм специфический, пуризм, основанный на данной системе, а не «пуризм вообще». То же и о языковом пуризме. Длинные списки пушкинских «ошибок» и «неправильностей» приводятся в архаистической «Галатее» (1829 и 1830 г.) целыми страницами. Современная русская проза «прюдствует» [21] на две стороны: боятся простой фразы и избегают вполне мотивированной языком небрежности. Писемский, не боясь, писал: «Чувствуемый оттуда запах махорки и какими-то прокислыми щами делал почти невыносимым жизнь в этом месте» (*А. Ф. Писемский.* Полн. собр. соч., т. IV. СПб., 1910, стр. 46—47).

Чем «тоньше», чем необычнее явление, тем яснее вырисовывается новый конструктивный принцип.

Такие явления искусство находит в области *быта*. Быт кишит рудиментами разных интеллектуальных деятельностей. По составу быт — это рудиментарная наука, рудиментарное искусство и техника; он отличается от развитых науки, искусства и техники методом обращения с ними. «Художественный быт» поэтому, по функциональной роли в нем искусства, нечто отличное от искусства, но по форме явлений они соприкасаются. Разный метод обращения с одними и теми же явлениями способствует разному отбору этих явлений, а поэтому и самые формы художественного быта отличны от искусства. Но в тот момент, когда основной, центральный принцип конструкции в искусстве развивается, новый конструктивный принцип ищет «новых», свежих и «не своих» явлений. Такими не могут быть старые, обычные явления, связанные с разложившимся конструктивным принципом.

И новый конструктивный принцип падает на свежие, близкие ему явления быта.

Приведу пример.

В XVIII веке (первая половина) переписка была приблизительно тем, чем еще недавно была для нас,— исключительно явлением быта. Письма не вмешивались в литературу. Они многое заимствовали из литературного прозаического стиля, но были далеки от литературы, это были записки, расписки, прошения, дружеские уведомления и т. д.

Главенствующей в области литературы была поэзия; в ней, в свою очередь, главенствовали высокие жанры. Не было того выхода, той щели, через которую письмо могло стать литературным фактом. Но вот это течение исчерпывается; интерес к прозе и младшим жанрам вытесняет высокую оду.

Ода — главенствующий жанр — начинает спадать в область «шинельных стихов», т. е. стихов, подносимых «шинельными» просителями,— в быт. Конструктивный принцип нового течения нащупывается диалектически.

Главным принципом «грандиозари» XVIII века была ораторская, эмоционально ослепляющая функция поэтического слова. Образ Ломоносова строился по принципу перенесения вещи на «неприличное», не подобающее ей место; принцип «сопряжения далековатых идей» узаконил соединение далеких по значению слов; образ получался как семантический «слом», а не как «картина» (при этом выдвигался на передний план принцип звукового сопряжения слов).

Эмоция («грандиозная») то нарастала, то упадала (предусматривались «отдыхи», «слабости», более бледные места).

В связи с этим — аллегоризм и антипсихологизм высокой литературы XVIII века.

Ораторская ода эволюционирует в державинскую, где грандиозность — в соединении слов «высоких» и «низких», оды — с комическими элементами сатирического стиха.

Разрушение грандиозной лирики происходит в карамзинскую эпоху. По противоположности ораторскому слову особое значение приобретает романс, песня. Образ — семантический слом, автоматизуясь, вызывает тягу к образу, ориентирующемуся на ближайшие ассоциации.

Выступает малая форма, малая эмоция, на смену аллегориям идет психологизм. Так конструктивные принципы диалектически отталкиваются от старых.

Но для их приложения нужны самые прозрачные, самые податливые явления, и они найдены — в быте.

Салоны, разговоры «милых женщин», альбомы культивируют малую форму «безделки»: «песни», катрены, рондо, акростихи, шарады, буриме и игры превращаются в важное литературное явление.

И наконец — *письмо.*

Здесь, в письмах, были найдены самые податливые, самые легкие и нужные явления, выдвигавшие новые принципы конструкции с необычайной силой: недоговоренность, фрагментарность, намеки, «домашняя» малая форма письма мотивировали ввод мелочей и стилистических приемов, противоположных «грандиозным» приемам XVIII века. Этот нужный материал стоял вне литературы, в быту. И из бытового документа письмо поднимается в самый центр литературы. Письма Карамзина к Петрову [22] обгоняют его же опыты в старой ораторской канонической прозе и приводят к «Письмам русского путешественника», где путевое письмо стало *жанром.* Оно стало жанровым оправданием, жанровой скрепой новых приемов. Ср. предисловие Карамзина:

«Пестрота, неровность в слоге есть следствие различных предметов, которые действовали на душу ‹...› путешественника: он ‹...› описывал свои впечатления не на досуге, не в тишине кабинета, а где и как случалось, дорогою, на лоскутках, карандашом. Много неважного, мелочи — соглашаюсь ‹...› для чего же и путешественнику не простить некоторых бездельных подробностей? Человек в дорожном платье, с посохом в руке, с котомкой за плечами не обязан говорить с осторожною разборчивостью какого-нибудь придворного, окруженного такими же придворными, или профессора, в шпанском парике, сидящего на больших ученых креслах» [23].

Но рядом — продолжается и бытовое письмо; в центре литературы не только и не всецело жанры, указанные печатью, но и бытовое письмо, пересыпанное стиховыми вставками, с шуткой, рассказом, оно уже не «уведомление» и не «расписка».

Письмо, бывшее документом, становится литературным фактом [24].

У младших карамзинистов – А. Тургенева, П. Вяземского идет непрестанная эволюция бытового письма. Письма читаются не только адресатами; письма оцениваются и разбираются как литературные произведения в ответных же письмах. Тип карамзинского письма — мозаика с внедренными стихами, с неожиданны-

ми переходами и с закругленной сентенцией — сохраняется долго. (Ср. первые письма Пушкина Вяземскому и В. Пушкину.) Но стиль письма эволюционирует. С самого начала играла некоторую роль в письме интимная дружеская шутка, шутливая перифраза, пародия и передразнивание, данная намеком эротика; это подчеркивало интимность, нелитературность жанра. По этой линии и идет развитие, эволюция письма у А. Тургенева, Вяземского и особенно Пушкина, но уже по другой линии.

Исчезала и изгонялась манерность, изгонялась перифраза, шла эволюция к грубой простоте (у Пушкина не без влияния архаистов, ратовавших за «первобытную простоту» против эстетизма карамзинистов). Это была не безразличная простота документа, извещения, расписки — это была вновь найденная литературная простота. В жанре по-прежнему подчеркивалась его внелитературность, интимность, но она подчеркивалась нарочитой грубостью, интимным сквернословием, грубой эротикой.

Вместе с тем писатели сознают этот жанр глубоко литературным жанром; письма читались, распространялись. Вяземский собирался писать русский manuel du style épistolaire [1*][25]. Пушкин пишет черновики для невзыскательных частных писем. Он ревниво следит за своим эпистолярным стилем, оберегая его простоту от возвратов к манерности карамзинистов. («‹...› Adieu, князь Вертопрах и княгиня Вертопрахина. Ты видишь, что у меня недостает уж и собственной простоты для переписки». Вяземскому, [1 декабря] 1826 г.)

Разговорным языком был по преимуществу французский, но Пушкин выговаривает брату за то, что тот мешает в письмах французское с русским, как московская кузина [26].

Так письмо, оставаясь частным, не литературным, было в то же время и именно поэтому литературным фактом огромного значения. Этот литературный факт выделил канонизованный жанр «литературной переписки», но и в своей чистой форме он оставался литературным фактом.

И не трудно проследить такие эпохи, когда письмо, сыграв свою литературную роль, падает опять в быт, литературы более не задевает, становится фактом быта, документом, распиской. Но в нужных условиях этот бытовой факт опять становится фактом литературным.

Любопытно убедиться в том, как историки и теоретики литературы, строящие твердое определение литературы, просмотрели огромного значения литературный факт, то всплывающий из быта, то опять в него ныряющий. Пушкинские письма покамест используются только для справок, да разве еще для альковных разысканий [27]. Письма Вяземского, А. Тургенева, Батюшкова никем не исследованы как литературный факт *.

[1*] Руководство по эпистолярному стилю (*франц.*).

* Писано к 1924 г. Теперь имеются статьи Н. Степанова и нек. др. [28]

В рассматривавшемся случае (Карамзин) письмо было оправданием особых приемов конструкции — вещь быта, свежая, «не готовая», лучше соответствовала новому конструктивному принципу, чем любые «готовые» литературные вещи.

Но может быть и иное олитературение вещи быта, иное превращение факта быта в литературный факт [29].

Конструктивный принцип, проводимый на одной какой-либо области, стремится расшириться, распространиться на возможно более широкие области.

Это можно назвать «империализмом» конструктивного принципа. Этот империализм, это стремление к захвату наиболее широкой области можно проследить на любом участке; таково, например, обобщение эпитета, указанное Веселовским: если сегодня есть у поэтов «золотое солнце», «золотые волосы», то завтра будет и «золотое небо», и «золотая земля», и «золотая кровь» [30]. Таков же факт ориентации на победивший строй или жанр — совпадение периодов ритмической прозы с преобладанием поэзии над прозой. Развитие верлибра доказывает, что конструктивное значение ритма осознано достаточно глубоко для того, чтобы оно распространялось на возможно более широкий ряд явлений.

Конструктивный принцип стремится выйти за пределы, обычные для него, ибо, оставаясь в пределах обычных явлений, он быстро автоматизуется. Этим объясняется и смена тем у поэтов.

Приведу пример. Гейне строит свое искусство на сломе, диссонансе. В последней строке он ломает прямую линию всего стихотворения (pointe); он строит образ по принципу контраста. Тема любви разработана им как раз под этим углом. Готшаль пишет: «Гейне довел эти контрасты «святой» и «вульгарной» любви до крайности; они грозили выпасть из поэзии. Вариации этой темы перестали под конец «звучать», вечные самоосмеяния напоминали паяца в цирке. Юмор должен был искать новых для себя областей, выйти из узкого круга «любви» и взять как тему государство, литературу, искусство, объективный мир» *.

Конструктивный принцип, распространяясь на все более широкие области, стремится наконец прорваться сквозь грань специфически литературного, «подержанного» и наконец падает на быт. Например, конструктивный фактор прозы — *сюжетная* динамика — становится главным принципом конструкции, стремится к максимальному развитию. Как сюжетные осознаются вещи с *минимальной фабулой,* с развитием сюжета вне фабулы. (Ср. *В. Шкловский.* «Тристрам Шенди»; это можно сравнить с явлением верлибра, удаленным от обычной стиховой системы и поэтому подчеркивающим стих.)

* *R. Gotschall.* Die deutsche National-Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. II. Breslau, 1872, S, 92. Говорить о том, что эти смены тем обусловлены внелитературными причинами (напр., личными переживаниями), значит смешивать в одно понятия генезиса и эволюции. Психологический генезис явления вовсе не соответствует эволюционному значению явления.

И этот конструктивный принцип падает в наши дни на быт. Газеты и журналы существуют много лет, но они существуют как факт быта. В наши же дни обострен интерес к газете, журналу, альманаху как к своеобразному литературному произведению, как конструкции.

Факт быта оживает своей конструктивной стороной. Мы не безразлично относимся к монтировке газеты или журнала. Журнал может быть по материалу хорош, и все же мы можем его оценить как бездарный по конструкции, по монтировке, и потому осудить как журнал. Если проследить эволюцию журнала, его смену альманахом и т. д., станет ясно, что эволюция эта идет не по прямой линии: журнал то является безразличным фактом быта, момент самой монтировки в нем не играет роли, то вырастает в литературный факт. Во время напряжения и роста в ширину таких фактов, как «кусковая композиция» в повести и романе, строящая сюжет на намеренно несвязанных отрезках, этот принцип конструкции естественно переходит на соседние, а потом и далекие явления.

И еще одно характерное явление, в котором тоже можно различить, как конструктивный принцип, которому тесно на чисто литературном материале, переходит на бытовые явления. Я говорю о «литературной личности».

Существуют явления стиля, которые приводят к *лицу* автора; в зачатке это можно наблюсти в обычном рассказе: особенности лексики, синтаксиса, а главное, интонационный фразовой рисунок — все это более или менее подсказывает какие-то неуловимые и вместе конкретные черты рассказчика; если рассказ этот ведется с установкой на рассказчика, от лица его, то эти неуловимые черты становятся конкретными до осязательности, складываются в облик (разумеется, конкретность здесь особая, далекая от живописной наглядности; и если бы нас стали спрашивать, напр., как *выглядит* этот рассказчик, то наш ответ был бы поневоле субъективен). Последний предел литературной конкретности этого стилистического лица — это *название*.

Обозначение того или иного лица дает сразу массу мелких черт, вовсе не исчерпывающихся даваемыми понятиями. Когда писатель XIX века подписывал под статьей вместо имени «Житель Новой Деревни» [31], он, конечно, вовсе не желал дать понять читателю, что автор живет в Новой Деревне, потому что читателю вовсе незачем было знать это.

Но именно вследствие этой «бесцельности» название приобретало другие черты — читатель отбирал из понятий только *характерное*, только так или иначе подсказывавшее черты автора, и применял эти черты к тем чертам, которые вырастали для него из стиля, или особенностей сказа, или из ассортимента уже готовых, подобных имен. Так, Новая Деревня была для него «окраина», а автор статьи — «пустынник».

Еще выразительнее имя, фамилия. Имя в быту, фамилия в быту для нас то же, что их носитель. Когда нам называют незнакомую фамилию, мы говорим: «Это имя мне ничего не говорит». В художественном произведении нет неговорящих имен. В художественном произведении нет незнакомых имен. Все имена говорят. Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно. Оно с максимальной силой развивает оттенки, мимо которых мы проходим в жизни. «Иван Петрович Иванов» вовсе не бесцветная фамилия для героя, потому что бесцветность — отрицательный признак только для быта, а в конструкции она сразу становится положительным признаком.

Поэтому авторские подписи «Житель *Тентелевой* деревни», «*Лужницкий* старец»[32], являющиеся, по-видимому, простыми обозначениями места (или возраста), уже очень характерные, очень конкретные названия не только в силу черт, даваемых словами «старец» и «житель деревни», но и в силу большой выразительности имен «Тентелевой», «Лужницкий».

Между тем в художественном быту есть и будет институт *псевдонима*. Взятый с его бытовой стороны, псевдоним — явление одного ряда с явлением анонима. Бытовые, исторические условия и причины его сложны и нас здесь не интересуют. Но в периоды литературы, когда выдвигается «личность автора», бытовое явление используется в литературе.

В 20-х годах псевдонимы, примеры которых я приводил, «сгущались», конкретизировались по мере роста стилистических явлений сказа. Это явление привело в 30-х годах к созданию литературной личности барона Брамбеуса.

Так позже создалась «личность» Козьмы Пруткова. Факт юридический, больше всего связанный с вопросом об авторском праве и об ответственности, этикетка, заявленная в писательском союзе, становится при особых условиях литературной эволюции *литературным фактом*[33].

В литературе существуют явления разных пластов; в этом смысле нет полной смены одного литературного течения другим. Но эта смена есть в другом смысле — сменяются *главенствующие* течения, главенствующие жанры.

Как бы ни были широки и многочисленны ветви литературы, какое бы множество индивидуальных черт ни было присуще отдельным ветвям литературы, история ведет их по определенным руслам: неизбежны моменты, когда казалось бы бесконечно разнообразное течение мелеет и когда ему на смену приходят явления, вначале мелкие, малозаметные.

Бесконечно разнообразно «слияние конструктивного принципа с материалом», о котором я говорил, и совершается в массе разнообразных форм, но неминуем для каждого литературного течения час исторической генерализации, приведения к простому и несложному.

Таковы явления эпигонства, которые торопят смену главного течения. И здесь, в этой смене, бывают революции разных размахов, разных глубин. Есть революции домашние, «политические», есть революции «социальные» sui generis. И такие революции обычно прорывают область собственно «литературы», захватывают область быта.

Этот разный состав литературного факта должен быть учтен каждый раз, когда говорят о «*литературе*».

Литературный факт — разносоставен, и в этом смысле литература есть [не]прерывно эволюционирующий ряд.

Каждый термин теории литературы должен быть конкретным следствием конкретных фактов. Нельзя, исходя из вне- и надлитературных высот метафизической эстетики, насильно «подбирать» к термину «подходящие» явления. Термин конкретен, определение эволюционирует, как эволюционирует сам литературный факт.



БОРИСУ ЭЙХЕНБАУМУ

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ

1. Положение истории литературы продолжает оставаться в ряду культурных дисциплин положением колониальной державы. С одной стороны, ею в значительной мере владеет индивидуалистический психологизм (в особенности на Западе), где вопрос о литературе неправомерно подменяется вопросом об авторской психологии, а вопрос о литературной эволюции — вопросом о генезисе литературных явлений. С другой стороны, упрощенный каузальный подход к литературному ряду приводит к разрыву между тем пунктом, с которого наблюдается литературный ряд,— а им всегда оказываются главные, но и дальнейшие социальные ряды,— и самым литературным рядом. Построение же замкнутого литературного ряда и рассмотрение эволюции внутри его наталкивается то и дело на соседние культурные, бытовые в широком смысле, социальные ряды и, стало быть, обречено на неполноту. Теория ценности в литературной науке вызвала опасность изучения главных, но и отдельных явлений и приводит историю литературы в вид «истории генералов». Слепой отпор «истории генералов» вызвал в свою очередь интерес к изучению массовой литературы, но без ясного теоретического осознания методов ее изучения и характера ее значения.

Наконец, связь истории литературы с живою современною литературой — связь выгодная и нужная для науки — оказывается не всегда нужною и выгодною для развивающейся литературы, представители которой готовы принять историю литературы за установление тех или иных традиционных норм и законов и «историчность» литературного явления смешивают с «историзмом» по отношению к нему. В результате последнего конфликта возникло стремление изучать отдельные вещи и законы их построения во внеисторическом плане (отмена истории литературы).

2. Для того чтобы стать наконец наукой, история литературы должна претендовать на достоверность. Пересмотру должны быть подвергнуты все ее термины, и прежде всего самый термин «история литературы». Термин оказывается необычайно широким, покрывающим и материальную историю художественной литературы, и историю словесности и письменности вообще; он оказывается и претенциозным, потому что «история литературы» мыслится заранее как дисциплина, готовая войти в «историю культуры» в качестве научно-отпрепарированного ряда. Прав у нее пока на это нет.

Между тем исторические исследования распадаются, по крайней мере, на два главных типа по наблюдательному пункту: исследование *генезиса* литературных явлений и исследование *эволюции* литературного ряда, литературной изменчивости.

От угла зрения зависит не только значение, но и характер изучаемого явления: момент генезиса в исследовании литературной эволюции имеет свое значение и свой характер, разумеется, не те, что в исследовании самого генезиса [1].

Далее, изучение литературной эволюции, или изменчивости, должно порвать с теориями наивной оценки, оказывающейся результатом смешения наблюдательных пунктов: оценка производится из одной эпохи-системы в другую. Самая оценка при этом должна лишиться своей субъективной окраски, и «ценность» того или иного литературного явления должна рассматриваться как «эволюционное значение и характерность».

То же должно произойти и с такими оценочными пока что понятиями, как «эпигонство», «дилетантизм» или «массовая литература» *.

* Достаточно проанализировать массовую литературу 20-х и 30-х годов, чтобы убедиться в колоссальной эволюционной разнице их. В 30-е годы, годы автоматизации предшествующих традиций, годы работы над слежалым литературным материалом, «дилетантизм» получает вдруг колоссальное эволюционное значение. Именно из дилетантизма, из атмосферы «стихотворных записок на полях книг» выходит новое явление — Тютчев, своими интимными интонациями преобразующий поэтический язык и жанры. *Бытовое отношение к литературе,* кажущееся с оценочной точки зрения ее разложением, *преобразует литературную систему.* Между тем «дилетантизм» и «массовая литература» в 20-х годах, годах «мастеров» и создания новых поэтических жанров, окрещивались «графоманией», и тогда как «первосте-

Основное понятие старой истории литературы — «традиция» оказывается неправомерной абстракцией одного или многих литературных элементов одной системы, в которой они находятся на одном «амплуа» и играют одну роль, и сведением их с теми же элементами другой системы, в которой они находятся на другом «амплуа»,— в фиктивно-единый, кажущийся целостным ряд.

Главным понятием литературной эволюции оказывается *смена* систем, а вопрос о «традициях» переносится в другую плоскость.

3. Чтобы проанализировать этот основной вопрос, нужно заранее условиться в том, что литературное произведение является системою, и системою является литература. Только при этой основной договоренности и возможно построение литературной науки, не рассматривающей хаос разнородных явлений и рядов, а их изучающей. Вопрос о роли соседних рядов в литературной эволюции этим не отметается, а, напротив, ставится.

Проделать аналитическую работу над отдельными элементами произведения, сюжетом и стилем, ритмом и синтаксисом в прозе, ритмом и семантикой в стихе и т. д. стоило, чтобы убедиться, что абстракция этих элементов как *рабочая гипотеза* в известных пределах допустима, но что все эти элементы *соотнесены между собою* и находятся во взаимодействии. Изучение ритма в стихе и ритма в прозе должно было обнаружить, что роль одного и того же элемента в разных системах разная [2].

Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной *функцией* данного элемента.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что такая функция — понятие сложное. Элемент соотносится сразу: с одной стороны, по ряду подобных элементов других произведений-систем, и даже других рядов [3], с другой стороны, с другими элементами данной системы (автофункция и синфункция).

Так, лексика данного произведения соотносится сразу с литературной лексикой и общеречевой лексикой, с одной стороны, с другими элементами данного произведения — с другой. Оба эти компонента, вернее, обе равнодействующие функции — неравноправны.

Функция архаизмов, напр., целиком зависит от *системы*, в которой они употреблены. В системе Ломоносова они имеют, напр.,

пенные» (с точки зрения эволюционного значения) поэты 30-х годов в борьбе с предшествующими нормами являлись в условиях «дилетантизма» (Тютчев, Полежаев), «эпигонства и ученичества» (Лермонтов), в эпоху 20-х годов даже «второстепенные» поэты носили окраску мастеров первостепенных; ср. «универсальность» и «грандиозность» жанров у таких массовых поэтов, как Олин. Ясно, что эволюционное значение таких явлений, как «дилетантизм», «эпигонство» и т. д., от эпохи к эпохе разное, и высокомерное, оценочное отношение к этим явлениям — наследство старой истории литературы

функцию так называемого «высокого» словоупотребления, так как в этой системе доминирующую роль в данном случае играет лексическая окраска (архаизмы употребляются по лексическим ассоциациям с церковным языком). В системе Тютчева функции архаизмов другие, они в ряде случаев абстрактны: фонтан — водомет. Любопытны как пример случаи архаизмов в иронической функции:

Пушек гром и *мусикия*![4] —

у поэта, употребляющего такие слова, как «мусикийский», совершенно в иной функции. Автофункция не решает, она дает только возможность, она является условием синфункции. (Так, ко времени Тютчева за XVIII и XIX века была уже обширная пародическая литература, где архаизмы имели пародическую функцию.) Но решает в данном случае, конечно, семантическая и интонационная система данного произведения, которая позволяет соотнести данное выражение не с «высоким», а с «ироническим» словоупотреблением, т. е. определяет его функцию.

Вырывать из системы отдельные элементы и соотносить их вне системы, т. е. без их конструктивной функции, с подобным рядом других систем неправильно.

4. Возможно ли так называемое «имманентное» изучение произведения как системы, вне его соотнесенности с системою литературы? Такое изолированное изучение произведения есть та же абстракция, что и абстракция отдельных элементов произведения. По отношению к современным произведениям она сплошь и рядом применяется и удается в критике, потому что соотнесенность современного произведения с современной литературой — заранее предустановленный и только замалчиваемый факт. (Сюда относится соотнесенность произведения с другими произведениями автора, соотнесенность его с жанром и т. д.)

Но уже и по отношению к современной литературе невозможен путь изолированного изучения.

Существование факта *как литературного* зависит от его дифференциального качества (т. е. от соотнесенности либо с литературным, либо с внелитературным рядом), другими словами — от функции его.

То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается.

Так, дружеское письмо Державина — факт бытовой, дружеское письмо карамзинской и пушкинской эпохи — факт литературный. Ср. литературность мемуаров и дневников в одной системе литературы и внелитературность в другой.

Изучая изолированно произведение, мы не можем быть уверенными, что правильно говорим об его конструкции, о конструкции самого произведения.

Здесь и еще одно обстоятельство. Автофункция, т. е. соотнесенность какого-либо элемента с рядом подобных элементов других систем и других рядов, является условием синфункции, конструктивной функции данного элемента.

Поэтому не безразлично, «стерт» ли, «бледен» ли такой-то элемент или же нет. Что такое «стертость», «бледность» стиха, метра, сюжета и т. д.? Иными словами, что такое «автоматизация» того или иного элемента?

Приведу пример из лингвистики: когда «бледнеет» представление значения [5], слово, выражающее представление, становится выражением связи, отношения, становится служебным словом. Иными словами, меняется его функция. То же и с автоматизацией, с «побледнением» любого литературного элемента: он не исчезает, только функция его меняется, становится служебной. Если метр в стихотворении «стерт», за его счет становятся важными другие признаки стиха и другие элементы произведения, а он несет иные функции [6].

Так, стиховой «маленький фельетон» в газете дается по преимуществу на стертых, банальных метрах, давно оставленных поэзиею. Как «стихотворение», соотнесенное с «поэзией», его никто бы и читать не стал. Стертый метр является здесь средством *прикрепления* злободневного, бытового, фельетонного материала к литературному ряду. Функция его совершенно другая, нежели в поэтическом произведении, она служебная. К тому же ряду фактов относится и «пародия» в стиховом «маленьком фельетоне». Пародия литературно жива постольку, поскольку живо пародируемое. Какое литературное значение может иметь заведомо тысячная пародия на лермонтовское «Когда волнуется желтеющая нива...» и на пушкинского «Пророка»? Между тем стиховой «маленький фельетон» сплошь да рядом пользуется ею. И здесь мы имеем то же: функция пародии стала служебной, она служит для *прикрепления* внелитературных фактов к литературному ряду.

Если «стерта» так называемая сюжетная проза, то фабула имеет в произведении иные функции, нежели в том случае, когда сюжетная проза в литературной системе не «стерта». Фабула может быть только мотивировкой стиля или способа развертывания материала.

Говоря грубо, описания природы в старых романах, которые мы, двигаясь в определенной литературной системе, были бы склонны сводить к роли служебной, к роли спайки или торможения (а значит, почти пропускать), двигаясь в другой литературной системе, мы были бы склонны считать главным, доминирующим элементом, потому что возможно такое положение, что фабула являлась только мотивировкой, поводом к развертыванию «статических описаний».

5. Подобным же образом решается вопрос наиболее трудный, наименее исследованный: о литературных жанрах. Роман,

кажущийся целым, внутри себя на протяжении веков развивающимся жанром, оказывается не единым, а переменным, с меняющимся от литературной системы к системе материалом, с меняющимся методом введения в литературу внелитературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют. Жанры «рассказ», «повесть» в системе 20-х — 40-х годов определялись, как то явствует из самых названий, другими признаками, нежели у нас *. Мы склонны называть жанры *по второстепенным результативным признакам*, грубо говоря, по величине. Названия «рассказ», «повесть», «роман» для нас адекватны определению количества печатных листов. Это доказывает не столько «автоматизованность» жанров для нашей литературной системы, сколько то, что жанры определяются у нас по иным признакам. Величина вещи, речевое пространство — не безразличный признак. В изолированном же от системы произведении мы жанра и вовсе не в состоянии определить, ибо то, что называли одою в 20-е годы XIX века или, наконец, Фет, называлось одою не по тем признакам, что во время Ломоносова.

* Ср. словоупотребление «рассказ» в 1825 г. в «Московском телеграфе» в рецензии о «Евгении Онегине»: «Кто из поэтов имел *рассказ, т. е.* и с п о л н е н и е п о э м ы, целью, и даже кто из прозаиков в творении обширном? В «Тристраме Шанди», где, по-видимому, все заключено в р а с с к а з е, р а с с к а з совсем не цель сочинения» («Московский телеграф», 1825, № 15. Особенное прибавл., стр. 5). Т. е. *«рассказ»* здесь, очевидно, близок к нашему термину *«сказ»*. Эта терминология вовсе не случайна и продержалась долго. Ср. определение жанров у Дружинина в 1849 г.: «Сам автор (Загоскин.— *Ю. Т.*) назвал это произведение («Русские в начале осьмнадцатого столетия».— *Ю. Т.*) *рассказом*; в оглавлении же оно означено именем *романа*; но что же это в самом деле, теперь определить трудно, потому что оно еще не кончено. <...> По-моему, это и не рассказ, и не роман. Это *не рассказ*, потому что *изложение выходит не от автора* или какого-нибудь *постороннего лица*, а напротив, драматизировано (или, вернее, диалогировано); так что сцены и разговоры беспрерывно сменяются одни другими; наконец, повествование занимает самую меньшую часть. Это *не роман*, потому что с этим словом соединяются требования и поэтического творчества, художественности в *изображении характеров и положений* действующих лиц. <...> Стану называть его романом, потому что он имеет на то все претензии» (*А. В. Дружинин*. Собр. соч., т. 6. СПб., 1865, стр. 41. «Письма иногороднего подписчика»). Ставлю здесь же один любопытный вопрос.

В разное время, в разных национальных литературах замечается тип «рассказа», где в первых строках выведен рассказчик, далее не играющий никакой сюжетной роли, а рассказ ведется от его имени (Мопассан, Тургенев). Объяснить сюжетную функцию этого рассказчика трудно. Если зачеркнуть первые строки, его рисующие, сюжет не изменится. (Обычное начало-штамп в таких рассказах: «N. N. закурил сигару и начал рассказ)». Думаю, что здесь явление не сюжетного, а жанрового порядка [7]. «Рассказчик» здесь — ярлык жанра, сигнал жанра «рассказ» — в известной литературной системе.

Эта сигнализация указывает, что жанр, с которым автор соотносит свое произведение, стабилизирован. Поэтому «рассказчик» здесь жанровый рудимент старого жанра. Тогда «сказ» у Лескова мог явиться вначале из «установки» на старый жанр, как средство «воскрешения», подновления старого жанра, и только впоследствии перерос жанровую функцию. Вопрос, разумеется, требует особого исследования.

На этом основании заключаем: изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно. Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой.

6. Строго говоря, вне соотнесенности литературных явлений и не бывает их рассмотрения. Таков, напр., вопрос о прозе и поэзии. Мы молчаливо считаем метрическую прозу — прозой и неметрический верлибр — стихом, не отдавая себе отчета в том, что в иной литературной системе мы были бы поставлены в затруднительное положение. Дело в том, что проза и поэзия соотносятся между собою, есть взаимная функция прозы и стиха. (Ср. установленное Б. Эйхенбаумом взаимоотношение развития прозы и стиха, их корреляцию.) [8]

Функция стиха в определенной литературной системе выполнялась формальным элементом метра.

Но проза дифференцируется, эволюционирует, одновременно эволюционирует и стих. Дифференция одного соотнесенного типа влечет за собою или, лучше сказать, связана с дифференцией другого соотнесенного типа. Возникает метрическая проза (напр., Андрей Белый). Это связано с перенесением стиховой функции в стихе с метра на другие признаки, частью вторичные, результативные: на ритм как знак стиховых единиц, особый синтаксис, особую лексику и т. д. Функция прозы к стиху остается, но формальные элементы, ее выполняющие,— другие.

Дальнейшая эволюция форм может либо на протяжении веков закрепить функцию стиха к прозе, перенести ее на целый ряд других признаков, либо нарушить ее, сделать несущественной; и подобно тому как в современной литературе малосущественна соотносительность *жанров* (по вторичным, результативным признакам), так может настать период, когда несущественно будет в произведении, написано ли оно стихом или прозой.

7. Эволюционное отношение функции и формального элемента — вопрос совершенно неисследованный. Я привел пример того, как эволюция форм вызывает изменение функции. Примеры того, как форма с неопределенной функцией вызывает новую, определяет ее, многочисленны. Есть примеры другого рода: функция ищет своей формы.

Приведу пример, в котором сочетались оба момента.

В 20-х годах в литературном направлении архаистов возникает функция высокого и простонародного стихового эпоса. *Соотнесенность литературы с социальным рядом ведет их к большой стиховой форме.* Но формальных элементов нет, «заказ» социального ряда оказывается не равным «заказу» литературному и виснет в воздухе. Начинаются поиски формальных элементов. Катенин в 1822 г. выдвигает *октаву* как формальный элемент стиховой эпопеи. Страстность споров вокруг невинной с виду октавы под стать трагическому сиротству функции без формы. Эпос

архаистов не удается. Через 8 лет форма используется Шевыревым и Пушкиным в другой функции — ломки всего четырехстопного ямбического эпоса и нового, сниженного (а не «высокого»), опрозаизированного эпоса («Домик в Коломне»)[9].

Связь функции и формы не случайна. Не случайно одинаково сочетание лексики определенного типа с метрами определенного типа у Катенина и через 20—30 лет у Некрасова, вероятно, и понятия не имевшего о Катенине[10].

Переменность функций того или иного формального элемента, возникновение той или иной новой функции у формального элемента, закрепление его за функцией — важные вопросы литературной эволюции, решать и исследовать которые здесь пока не место.

Скажу только, что здесь от дальнейших исследований зависит весь вопрос о литературе как о ряде, о системе.

8. Представление о том, что соотнесенность литературных явлений совершается по такому типу: произведение вдвигается в синхронистическую литературную систему и «обрастает» там функцией,— не совсем правильно. Самое понятие непрерывно эволюционирующей синхронистической системы противоречиво. Система литературного ряда есть прежде всего *система функций литературного ряда, в непрерывной соотнесенности с другими рядами.* Ряды меняются по составу, но дифференциальность человеческих деятельностей остается. Эволюция литературы, как и других культурных рядов, не совпадает ни по темпу, ни по характеру (ввиду специфичности материала, которым она орудует) с рядами, с которыми она соотнесена. Эволюция конструктивной функции совершается быстро. Эволюция литературной функции — от эпохи к эпохе, эволюция функций всего литературного ряда по отношению к соседним рядам — столетиями.

9. Ввиду того что система не есть равноправное взаимодействие всех элементов, а предполагает выдвинутость группы элементов («доминанта») и деформацию остальных, произведение входит в литературу, приобретает свою литературную функцию именно этой доминантой. Так, мы соотносим стихи со стиховым рядом (а не прозаическим) не по всем их особенностям, а только по некоторым. То же и в соотнесенности по жанрам. Мы соотносим роман с «романом» сейчас по признаку величины, по характеру развития сюжета, некогда разносили по наличию любовной интриги.

Здесь еще один любопытный, с точки зрения эволюционной, факт. Соотносится произведение по тому или иному литературному ряду, в зависимости от «отступления», от «дифференции» именно по отношению к тому литературному ряду, по которому оно разносится. Так, напр., вопрос о жанре пушкинской поэмы, необычайно острый для критики 20-х годов, возник потому, что пушкинский жанр явился комбинированным, смешанным, новым, без готового «названия». Чем острее расхождения с тем или

иным литературным рядом, тем более подчеркивается именно та система, с которой есть расхождение, дифференция. Так, верлибр подчеркнул стиховое начало на *внеметрических* признаках, а роман Стерна — сюжетное начало на *внефабульных* признаках (Шкловский) [11]. Аналогия из лингвистики: «изменчивость основы заставляет сосредоточивать на ней максимум выразительности и выводит ее из сети приставок, которые не изменяются» (Вандриес) [12].

10. В чем соотнесенность литературы с соседними рядами? Далее, каковы эти соседние ряды?

Ответ у нас всех готов: быт.

Но для того чтобы решить вопрос о соотнесенности литературных рядов с бытом, поставим вопрос: *как, чем* соотнесен быт с литературой? Ведь быт по составу многогранен, многосторонен, и только функция всех его сторон в нем специфическая. *Быт соотнесен с литературой прежде всего своей речевой стороной.* Такова же соотнесенность литературных рядов с бытом. Эта соотнесенность литературного ряда с бытовым совершается по *речевой* линии, у литературы по отношению к быту есть *речевая* функция.

У нас есть слово «установка». Она означает примерно «творческое намерение автора». Но ведь бывает, что «намерение благое, да исполнение плохое». Прибавим: авторское намерение может быть только ферментом. Орудуя специфическим литературным материалом, автор отходит, подчиняясь ему, от своего намерения. Так, «Горе от ума» должно было быть «высоким» и даже «великолепным» (по авторской терминологии, не сходной с нашей), но получилось политической «архаистической» памфлетной комедией [13]. Так, «Евгений Онегин» должен был быть сначала «сатирическою поэмой», в которой автор «захлебывается желчью» [14]. А работая над 4-й главой, Пушкин уже пишет: «Где у меня с а т и р а? О ней и помину нет в «Евгении Онегине» [15].

Конструктивная функция, соотнесенность элементов внутри произведения обращает «авторское намерение» в фермент, но не более. «Творческая свобода» оказывается лозунгом оптимистическим, но не соответствует действительности и уступает место «творческой необходимости» [16].

Литературная функция, соотнесенность произведения с литературными рядами довершает дело.

Вычеркнем телеологический, целевой оттенок, «намерение» из слова «установка» [17]. Что получится? «Установка» литературного произведения (ряда) окажется его *речевой* функцией, его соотнесенностью с бытом.

Установка оды Ломоносова, ее речевая функция — *ораторская.* Слово «установлено» на *произнесение*. Дальнейшие бытовые ассоциации — *произнесение в большом, в дворцовом зале.* Ко времени Карамзина ода «износилась» литературно. Погибла или сузилась в своем значении установка, которая пошла на другие,

уже бытовые формы. Оды поздравительные и всякие другие стали «шинельными стихами», делом только бытовым. Готовых литературных жанров нет. И вот их место занимают *бытовые речевые* явления. Речевая функция, установка ищет формы и находит ее в романсе, шутке, игре с рифмами, буриме, шараде и т. д. И здесь свое эволюционное значение получает момент *генезиса, наличие тех или иных бытовых речевых форм.* Дальнейшие бытовые ряды этих речевых явлений в эпоху Карамзина — салон. Салон — факт бытовой — становится в это время литературным фактом. Таково закрепление бытовых форм за литературной функцией.

Подобно этому, домашняя, интимная, кружковая семантика всегда существует, но в известные периоды [18] она обретает литературную функцию.

Таково в литературе и закрепление *случайных результатов*: черновые стиховые программы и черновые «сценарии» Пушкина становятся его чистовой *прозой* [19]. Это возможно только при эволюции целого ряда, *при эволюции его установки.*

Аналогия нашего времени для борьбы двух установок: митинговая установка стиха Маяковского («ода») в борьбе с камерной романсной установкой Есенина («элегия») [20].

11. Речевая функция должна быть принята во внимание и в вопросе об обратной *экспансии литературы в быт.* «Литературная личность», «авторская личность», «герой» в разное время является *речевой* установкой литературы и оттуда идет в быт. Таковы лирические герои Байрона, соотносившиеся с его «литературной личностью» — с тою личностью, которая оживала у читателей из стихов, и переходившие в быт. Такова «литературная личность» Гейне, далекая от биографического подлинного Гейне. Биография в известные периоды оказывается устной, апокрифической литературой. Это совершается закономерно, в связи с речевой установкой данной системы: Пушкин, Толстой, Блок, Маяковский, Есенин [21] — ср. с отсутствием литературной личности Лескова, Тургенева, Фета, Майкова, Гумилева и др., связанным с отсутствием речевой установки на «литературную личность». Для экспансии литературы в быт требуются, само собой,— особые бытовые условия.

12. Такова *ближайшая социальная функция* литературы. Только через изучение ближайших рядов возможно ее установление и исследование. Только при рассмотрении ближайших условий возможно оно, а не при насильственном привлечении дальнейших, пусть и главных, каузальных рядов.

И еще одно замечание: понятие «установки», речевой функции относится к литературному ряду или системе литературы, но не к отдельному произведению. Отдельное произведение должно быть соотнесено с литературным рядом, прежде чем говорить об его установке. Закон больших чисел неприложим к малым. Устанавливая сразу дальнейшие каузальные ряды для отдельных произ-

ведений и отдельных авторов, мы изучаем не эволюцию литературы, а ее модификацию, не как изменяется, эволюционирует литература в соотнесенности с другими рядами, а как ее деформируют соседние ряды,— вопрос, также подлежащий изучению, но уже в совершенно иной плоскости.

Особенно ненадежен здесь прямолинейный путь изучения авторской психологии и переброска каузального мостика от *авторской* среды, быта, класса к его произведениям. Эротическая поэзия Батюшкова возникла из работы его над поэтическим языком (ср. его речь «О влиянии легкой поэзии на язык»), и Вяземский отказывался искать ее генезис в психологии Батюшкова (см. выше, стр. 250). Поэт Полонский, который никогда не был теоретиком и, однако, как поэт, как мастер своего дела, это дело понимал, пишет о Бенедиктове: «Весьма возможно, что суровая природа: леса, камни <...> влияли на впечатлительную душу ребенка,— будущего поэта; но как влияли? Это вопрос трудный, и никто без натяжек не разрешит его. Не природа, для всех одинаковая, играет тут главную роль...» [22] Типичны переломы художников, не объяснимые их личными переломами: типы переломов Державина, Некрасова, у которых «высокая» поэзия в молодости идет рядом с «низкой», сатирической и при объективных условиях сливаются, давая новые явления. Ясно, что здесь вопрос не в индивидуальных психических условиях, а в объективных, в эволюции функций литературного ряда по отношению к ближайшему социальному.

13. Поэтому должен быть подвергнут пересмотру один из сложных эволюционных вопросов литературы — вопрос о «влиянии». Есть глубокие психологические и бытовые личные влияния, которые никак не отражаются в литературном плане (Чаадаев и Пушкин). Есть влияния, которые модифицируют, деформируют литературу, не имея эволюционного значения (Михайловский и Глеб Успенский). Всего же поразительнее факт наличия внешних данных для заключения о влиянии — при отсутствии его. Я приводил пример Катенина и Некрасова. Эти примеры могут быть продолжены. Южноамериканские племена создают миф о Прометее без влияния античности. Перед нами факты *конвергенции* [23], совпадения. Эти факты оказываются такого значения, что ими совершенно покрывается психологический подход к вопросу о влиянии, и вопрос хронологический — «кто раньше сказал?» оказывается несущественным. «Влияние» может совершиться тогда и в таком направлении, когда и в каком направлении для этого имеются литературные условия. Оно предоставляет художнику при совпадении функции формальные элементы для ее развития и закрепления. Если этого «влияния» нет, аналогичная функция может привести и без него к аналогичным формальным элементам [24].

14. Здесь пора поставить вопрос о главном термине, которым оперирует история литературы, о «традиции». Если мы условим-

ся в том, что эволюция есть изменение соотношения членов системы, т. е. изменение функций и формальных элементов,— эволюция оказывается «сменой» систем. Смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковой характер и не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают *новую функцию этих формальных элементов.* Поэтому самое сличение тех или иных литературных явлений должно проводиться по функциям, а не только по формам. Совершенно несходные по видимости явления разных функциональных систем могут быть сходны по функциям, и наоборот. Вопрос затемняется здесь тем, что каждое литературное направление в известный период ищет своих опорных пунктов в предшествующих системах,— то, что можно назвать «традиционностью».

Так, быть может, функции пушкинской прозы ближе к функциям прозы Толстого, нежели функции пушкинского стиха к функции подражателей его в 30-х годах и Майкова.

15. Резюмирую: изучение эволюции литературы возможно только при отношении к литературе как к ряду, системе, соотнесенной с другими рядами, системами, ими обусловленной. Рассмотрение должно идти от конструктивной функции к функции литературной, от литературной к речевой. Оно должно выяснить эволюционное взаимодействие функций и форм. Эволюционное изучение должно идти от литературного ряда к ближайшим соотнесенным рядам, а не дальнейшим, пусть и главным. Доминирующее значение главных социальных факторов этим не только не отвергается, но должно выясниться в полном объеме, именно в вопросе об *эволюции* литературы, тогда как непосредственное установление «влияния» главных социальных факторов подменяет изучение *эволюции* литературы изучением *модификации* литературных произведений, их деформации.

*

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

1. Очередные проблемы русской науки о литературе и языке требуют четкости теоретической платформы и решительного отмежевания от участившихся механических склеек новой методологии со старыми изжитыми методами, от контрабандного преподнесения наивного психологизма и прочей методологической ветоши в обертке новой терминологии.

Необходимо отмежевание от академического эклектизма (Жирмунский [1] и пр.), от схоластического «формализма», подменяющего анализ терминологией и каталогизацией явлений [2], от повторного превращения науки о литературе и языке из науки системной в жанры эпизодические и анекдотические.

2. История литературы (resp. искусства), будучи сопряжена с другими историческими рядами, характеризуется, как и каждый из прочих рядов, сложным комплексом специфически-структурных законов. Без выяснения этих законов невозможно научное установление соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами.

3. Эволюция литературы не может быть понята, поскольку эволюционная проблема заслоняется вопросами эпизодического, внесистемного генезиса как литературного (так наз. литературные влияния), так и внелитературного. Используемый в литературе как литературный, так и внелитературный материал только тогда может быть введен в орбиту научного исследования, когда будет рассмотрен под углом зрения функциональным.

4. Резкое противопоставление между синхроническим (статическим) и диахроническим разрезом было еще недавно как для лингвистики, так и для истории литературы оплодотворяющей рабочей гипотезой, поскольку показало системный характер языка (resp. литературы) в каждый отдельный момент жизни. В настоящее время завоевания синхронической концепции заставляют пересмотреть и принципы диахронии. Понятие механического агломерата явлений, замененное понятием системы, структуры в области науки синхронической, подверглось соответствующей замене и в области науки диахронической. История системы есть в свою очередь система. Чистый синхронизм теперь оказывается иллюзией: каждая синхроническая система имеет свое прошедшее и будущее как неотделимые структурные элементы системы (А. архаизм как стилевой факт; языковый и литературный фон, который осознается как изживаемый, старомодный стиль; В. новаторские тенденции в языке и литературе, осознаваемые как инновация системы).

Противопоставление синхронии и диахронии было противопоставлением понятия системы понятию эволюции и теряет принципиальную существенность, поскольку мы признаем, что каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер.

5. Понятие литературной синхронической системы не совпадает с понятием наивно мыслимой хронологической эпохи, так как в состав ее входят не только произведения искусства, хронологически близкие, но и произведения, вовлекаемые в орбиту системы из иностранных литератур и старших эпох. Недостаточно безразличной каталогизации сосуществующих явлений, важна их иерархическая значимость для данной эпохи.

6. Утверждение двух различных понятий — parole и langue и анализ соотношения между ними (женевская школа) были чрезвычайно плодотворны для науки о языке. Подлежит принципиальной разработке проблема соотношения между этими двумя категориями (наличной нормой и индивидуальными высказываниями) применительно к литературе. И здесь индивидуальное высказыванье не может рассматриваться безотносительно к существующему комплексу норм (исследователь, абстрагирующий первое от второго, неизбежно деформирует рассматриваемую систему художественных ценностей и теряет возможность установить ее имманентные законы).

7. Анализ структурных законов языка и литературы и их эволюции неизбежно приводит к установлению ограниченного ряда реально данных структурных типов (resp. типов эволюции структур).

8. Вскрытие имманентных законов истории литературы (resp. языка) позволяет дать характеристику каждой конкретной смены литературных (resp. языковых) систем, но не дает возможности объяснить темп эволюции и выбор пути эволюции при наличии нескольких теоретически возможных эволюционных путей, ибо имманентные законы литературной (resp. языковой) эволюции — это только неопределенное уравнение, оставляющее возможность хотя и ограниченного количества решений, но необязательно единого. Вопрос о конкретном выборе пути, или по крайней мере доминанты, может быть решен только путем анализа соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами. Эта соотнесенность (система систем) имеет свои подлежащие исследованию структурные законы. Методологически пагубно рассмотрение соотнесенности систем без учета имманентных законов каждой системы.

9. Исходя из важности дальнейшей коллективной разработки вышеотмеченных теоретических проблем и конкретных задач, из этих принципов вытекающих (история русской литературы, история русского языка, типология языковых и литературных структур и т. д.), необходимо возобновление Опояза под председательством Виктора Шкловского.

✽

О ПАРОДИИ

1

Ходячее определение[1] пародии, так, как оно окончательно утвердилось к середине девятнадцатого века, может быть процитировано, напр., по словарю Буйе *: «Пародия есть сочинение, в стихах или прозе, сделанное на какое-нибудь сериозное произведение, с обращением его в смешную сторону, посредством каких-либо изменений или совращения от существенного его назначения к предмету забавному» (цитирую по переводу 1859 года).

Но любопытно, что это определение не выдержало столкновения с фактами и рассыпалось в одной своей, очень существенной, части еще в том же 1859 году. А именно: его привел издатель драматической пародии К. С. Аксакова «Олег под Константинополем»[2], привел с намерением на нем успокоиться, но внезапно остановился, пораженный тем, как оно не характеризует изданного им произведения: «Блистательный ‹...› подвиг Олега драматически представлен в таких полных свежести красках, одет такой изящною речью, сопровожден такими прекрасными картинами, что при чтении невольно увлекаешься: и относительным богатством мыслей, и игривостью воображения, и музыкою стихов; даже участием к судьбе действующих в пиэсе лиц, будто бы в самом серьезном драматическом сочинении. ‹...› Что это пародия, того, конечно, никто оспаривать не станет. Но вникните в приведенное нами выше определение пародии, сделанное по существующим образцам этого рода. Совершенно ли подходит оно к сочинению г. Аксакова?» Приведя слова самого Аксакова, что преувеличенное изображение Олега «государем эпохи развитой и просвещенной есть также пародия на стихотворные идеализации истории в появлявшихся в 30-х годах некоторых патриотических драмах и вообще на звучность стихов, иными принимаемую еще и теперь за поэзию»[3], издатель (или, вернее, автор приведенной статьи) выписывает из пародии Аксакова стихи, которые действительно способны заставить призадуматься над определением пародии как комического литературного вида. Это пародийная «Песня Киевлян», к которой автор статьи делает такое примечание: «Хотя автор ‹К. Аксаков›, по словам его, предназначил целию того *пародию*, однако, читая их, восхищаешься и

* *M. N. Bouillet.* Dictionnaire de sciences, des lettres et des arts. Paris, 1854.

забываешь о пародической их цели»:

Над рекою,
Над родною
　　Да над быстрою,
Я заботой
Да работой
　　Хату выстрою;
Разукрашу,
Да окрашу
　　Краской белою;
Где дорожка,
Три окошка
　　Там проделаю
Против ясна,
Против красна,
　　Против солнышка;
А на ловлю
Изготовлю
　　Я три челнышка.
Всем богата
Будет хата,
　　Чаша полная.
С светом встану,
Утром рано
　　Кинусь в волны я.
　　　　〈...〉
Раз в народе,
В хороводе
　　Он пошел плясать,
Да покой свой
Со поры той
　　Он не мог сыскать.
Свет девица,
Белолица!
　　Ты взяла покой.
Так поди же
Принеси же
　　Мне его с собой.

И автор статьи, приведя «Песню Киевлян», честно сознается: «Следовательно, выписанного нами определения (теоретического, приведенного выше.— *Ю. Т.*) недостаточно. Из этого ясно, что г. Аксаков раздвинул своим сочинением пределы пародии и возвысил ее, дав ей цель и значение более важные» *.

* Раскрытый портфель: выдержки из «Сшитых тетрадей» автора, не желающего объявлять своего имени. Первый отдельный выпуск. Издание Любителя [Я. В. Писарева]. СПб., 1859. Статья «Взгляд издателя на первое, напечатанное им под фирмою «издания Любителя», сочинение К. С. Акса-

Дело, однако, не в одном Аксакове и не одной его пародии. Дело в том, что ходячее в XIX веке и окончательно упрочившееся у нас представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для огромного большинства пародий. Сюда не подойдут замечательные пародии Н. Полевого, в эволюционной связи с которыми стоят столь же замечательные и столь же мало комические пародии Панаева (Нового Поэта)[5]. Как на характерный факт укажу здесь на следующее. В 1830 году Полевой печатает в своем «Новом живописце» пародический отдел «Поэтическая чепуха, или отрывки из нового альманаха «Литературное зеркало»»; первым номером отдела идет «Русская песня» («Ох вы, кудри, кудри черные!..») за пародической подписью Феокритова (прозрачный намек на Дельвига, писавшего идиллии). И вот — в [...] 1831 г. выходит альманах «Эвтерпа», ни по целям своим, ни по подбору материала ничего общего с пародиями не имеющий. Рядом со стихами Шевырева, Языкова и др., за № 33, на стр. 67—68 напечатано стихотворение «Ох, вы кудри, кудри черные!..» за подписью Феокритова, которая выглядит, таким образом, если не фамилиею, то по крайней мере серьезным псевдонимом. Причины этого явления лежат, главным образом, в том особом литературном положении, которое занимает в 30-е годы альманах. Сюда стремится разночинный и купеческий писатель-издатель (обычно дилетант) *. Целый ряд альманахов того времени (издания М. А. Бестужева-Рюмина, Ф. Соловьева, А. Пуговошникова и П. Соболева и др.) не только занимают враждебную позицию по отношению к командному положению «аристократической группы» писателей, но и используют некоторые их жанры в иной функции. Таков, например, массовый перевод элегий и «художественных песен» в разряд «романсов» (не столько конкретных музыкальных произведений, сколько словесного материала для возможных импровизаций). При этом «демократический» альманах 30-х годов в главной массе своей был по стилю и поэтическому языку произведений таков, что смещение пародии в романс не

кова...», стр. VIII—XII. Этот чудаковатый автор — И. Е. Великопольский[3а], драматические эксперименты которого, несомненно, пригодились Козьме Пруткову для его знаменитого балета[4].

* По-видимому, этот факт учитывался и цензурой 30-х годов. Отношение к альманахам было не в пример мягче отношения к журналам, так как они были гораздо менее влиятельны в 30-х годах. Иначе невозможно объяснить появление в «Эвтерпе» 1831 г. таких произведений, как «Не сбылись, мой друг, пророчества...» Рылеева и романса «Теперь узнала я, о чем...» В. Кюхельбекера за полными их подписями. Белинский, который впервые отметил связь альманаха с перевесом стиха над прозой и вслед за Полевым указал на связь его с жанром «отрывка», делил все альманахи на три категории: альманахи-аристократы, альманахи-мещане и альманахи-мужики. Список первых: «Северные цветы», «Альбом северных муз», «Денница»; вторых: «Невский альманах», «Урания», «Радуга», «Северная лира», «Альциона», «Царское Село»; третьих: «Зимцерла», «Цефей», «Комета»[6].

было трудным. И, однако, тот факт, что рассматриваемая пародия не является комической, так же как и все остальные пародии Полевого,— было необходимым литературным условием данного конкретного случая. Пример стихов Аксакова с виртуозными рифмами, с виртуозным ритмическим ходом — вовсе не одинок. Вспомним стихотворную пародию Каролины Павловой («Дума». «Где ни бродил с душой унылой...») [7]. Ведь не так давно, в период последышей символизма, в период увлечения экзотическим, это стихотворение могло быть прочитано всерьез и с успехом в каком-нибудь поэтическом кружке.

Дело в том, что в стихах Аксакова и в стихах Павловой есть пародия на самую *виртуозность* [8]. Стихи эти требуют очень тонкого, микроскопического литературного зрения, для того чтобы по достоинству оценить постепенное превращение виртуозности в изысканность, а изысканности в нарочитость. (Таковы богатые рифмы в обоих стихотворениях; такова изысканно стилизованная, слишком русская фразеология Аксакова: «со поры той»; слишком «разговорный» синтаксис при замысловатом метафорическом построении: «так поди же, принеси же мне *его*» (покой); таков экзотический словарь и экзотическая фонетика у Павловой.) Еще сложнее случай с Полевым и с Панаевым. Полевой ставит эпиграфом к «Поэтической чепухе» стихи:

Они, как пол лощеный, гладки:
На мысли не споткнешься в них!

В «программном» предисловии он заявляет: «Другую надежду нашу: угодить читателям составляет верное последование основному правилу нашей литературы, п о д р а ж а н и ю. Мы не будем думать о красоте, изяществе стихов и прозы. Нет, мы представим точные подражания самым модным, самым з н а м е н и т ы м поэтам, в тех родах, коими они угодили другим и прославились ‹...›» *. Таким образом, пародируется Полевым самая *гладкость* стиха. Подобно этому, пародии Нового Поэта направлены против «гладкости, *звучности*, внешней обработки и лоска, которые еще несколько лет тому назад смешивались с поэзией» (предисловие к изданию 1855 года) [9]. И подобно тому как пародия Полевого очутилась рядом с серьезными и даже избранными произведениями поэтов, по собственному свидетельству Панаева, его «пародии, печатавшиеся в периодических изданиях, были принимаемы, впрочем, некоторыми за серьезные произведения. На одну из таких пародий, начинающуюся стихом:

Густолиственных кленов аллея...
и прочее

написана даже в Москве г. Дмитриевым прекрасная музыка» **.

* Новый живописец общества и литературы, составленный Николаем Полевым, ч. II. М., 1832, стр. 181. 184.

** *И. Панаев*. Собр. соч., т. V. М., 1912, стр. 722—723.

И если легкие нажимы в пародиях Аксакова и Павловой могут быть при большом желании сведены к «неявным» или «незаметным» комическим явлениям, то в пародиях Полевого и Панаева даже такого незаметного комизма мы никак не найдем. Таким образом, остается либо сохранить в определении пародии признак комизма, а пародии Полевого и Панаева объявить несущественными или даже несуществовавшими, либо этот признак отбросить. Но если даже стать на первую позицию, нельзя не отметить, что и в пародиях комических суть дела вовсе не в комическом. Вспомним историю одной из знаменитейших в мировой истории пародий, сыгравшую большую роль в идеологической борьбе шестнадцатого века, историю «Писем темных людей». Весь огромный успех и шум этой пародии заключался в том, что она *обманула*, сумела обмануть, что противники приняли ее за подлинное серьезное произведение и только потом *принуждены* были увидеть свою ошибку. Таким образом, мы сталкиваемся здесь с тем же фактом *неузнания*, фактом обманчивости *. А стало быть, ходячее определение в части своей («обращение в смешную сторону») неверно, даже если заменить слово «смешную» термином «комическую», и неверно даже относительно комических пародий. Потому что возникают вопросы: при каких обстоятельствах, при каких условиях, для кого комическую? — вопросы, которые отводят «общий» смысл «комического», а заставляют и это понятие подвергнуть уточняющему структурному анализу. А на той тонкой грани, когда комизм пародийного жанра, а вместе и комичность пародируемого произведения улетучится,— можно поставить вопрос: да и в комизме ли дело?

Тем важнее для нас первая половина определения: «направ-

* При этом соотнесении недостаточно, однако, опираться на один временной признак: а, мол, пародируется Пушкин, или Лермонтов, или другой какой-либо старый поэт, ну, значит, пародия неактуальна, значит дело здесь не в ней. Нельзя забывать, что в систему литературы входят и некоторые старые явления, играющие роль современную; с этим стоит в связи интереснейшее явление *переадресованной пародии*: пародируется какое-либо старое произведение или старый автор, на которого опирается какое-либо современное направление в литературе. Это, между прочим, разрушает целый ряд *формальных* аналогий, на основании которых произведения замыкаются в насильственное ложное единство, и выдвигает требование объединения по *функциональному* признаку. Так, например, естественно бы, казалось, объединить травестированную «Энеиду» Блюмауера с прямыми его русскими последователями Осиповым и Котельницким; между тем «Энеида» Блюмауера Алоизиуса, венского иезуита, была не только политической сатирой против папы и Рима, но и ответом Шиллеру и Гете на «воскрешение античности». Таким образом, это скорее пародия на «Энеиду XVIII века», чем на «Энеиду» Вергилия, и «направлена» на Шиллера и Гете, а не на Вергилия. Об этом см. *E. Grisebach*. Die Parodie in Oesterreich в книге его: Die deutsche Litteratur. Wien, 1876, S. 175—213. Подобным образом Пушкин переадресовал пародию на воскресителей оды (главным образом Кюхельбекера), пародировав Хвостова [10]. В недавнее время пародист Измайлов пародировал Тредиаковского, направляя пародию на Вячеслава Иванова [11].

ленная на какое-либо произведение». Эта *направленность* есть, конечно, важный признак, и внимательное обращение с ним сразу же разрешит очень важный для нас вопрос.

Но сначала два предварительных замечания: под направленностью мы будем понимать не только соотнесенность какого-либо произведения с другим, но и особый упор на эту соотнесенность, и затем уже перейдем к выяснению особого характера этой соотнесенности. А потом заметим, что «направленность на *какое-либо определенное произведение*» — опять-таки чрезмерно сужающее содержание понятия определение. Дело в том, что эта направленность может относиться не только к определенному произведению, но и к определенному ряду произведений, причем их объединяющим признаком может быть — жанр, автор, даже то или иное литературное направление.

Анализируя явления по признаку направленности, мы сразу столкнемся с совершенно различным характером этой направленности.

В самом деле, например, стиховой политический фельетон сплошь и рядом пользуется старыми стиховыми макетами. В ритмико-интонационный макет пушкинского или лермонтовского «Пророка», державинской оды и т. д.— включаются инородные темы, т. е. все происходит так, как если бы «пародия» была направлена на эти стихотворения Пушкина, Лермонтова и т. д. И если мы замкнемся при рассмотрении внутри произведения, если не будем иметь в виду соотнесенность данного произведения (а также и произведения пародируемого) с системою литературы и, далее, с речевыми и с дальнейшими социальными рядами,— мы не сможем уяснить себе особого характера направленности. А путающим обстоятельством будет еще и то, что при прочности обывательского определения пародии как комического литературного явления — подобный стиховой фельетон с пародическими элементами, как заведомо комический жанр, может показаться типом пародии. Но как только мы проанализируем такое произведение в его соотнесенности, станет ясно, что оно не *пародийно*, что направленность этой заведомо тысячной пародии на пушкинское или лермонтовское произведение — *иная* *.

* В этом смысле и нужно понимать название сборника: «Мнимая поэзия» [12], которое заимствовано из одного старинного сборника («Карманная библиотека Аонид, собранная из некоторых лучших писателей нашего времени и расположенная по новому методу ⟨...⟩ Иваном Георгиевским». СПб., 1821). Название это не имело порицательного оттенка, свойственного слову «мнимый» в нашем теперешнем языке. Этим названием означен в указанной «Карманной библиотеке» отдел стихотворных цитат, стихотворных сентенций, «апофегм»; таким образом, слово «мнимый» в этом случае означало не «неподлинный», а «обманчивый». Редактор сборника, вероятно, имел в виду несхожесть стихотворных цитаций с целыми стихотворениями, из которых они взяты, возможность «неузнания»; их обманчивость — в этом смысле. Вот эта *обманчивость* является одним из характерных условий пародии. Ниже будет указана связь между пародией и цитацией.

2

Стало быть, важный пункт, относительно которого следует условиться,— это вопрос о *пародичности* и *пародийности*, иначе говоря — вопрос о пародической форме и о пародийной функции. Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения — очень частое явление. При этом, если произведения принадлежат к разным, напр. тематическим и словарным, средам,— возникает явление, близкое по формальному признаку к пародии и ничего общего с нею по функции не имеющее. «Направленность» стихового фельетона, напр., на пушкинское или лермонтовское стихотворение кажущаяся: и Пушкин и Лермонтов одинаково безразличны для фельетониста, так же как и произведения их, но их макет — очень удобный знак литературности, знак прикрепления к литературе вообще; кроме того, оперирование сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке, производит эффект, который Гейне называл техническим термином живописцев — «подмалевка» и считал необходимым условием юмора.

Таким образом, перед нами — отсутствие *направленности на какое-либо произведение.*

Это было уже ясно, например, сердитому рецензенту одной такой непародийной пародии «Двенадцать спящих бутошников» *: ««Двенадцать спящих бутошников» нельзя назвать пародиею. Это просто стихотворное вранье <...> передразнивающее для большего смеха тон прекрасной баллады Жуковского» **.

(Однако на этом примере уже легко убедиться, как пародийность и пародичность — понятия системные и вне системы литературы не мыслятся: применение одних и тех же пародических средств имеет различную функцию в зависимости от системного (или внесистемного) положения обоих произведений — пародирующего и пародируемого; функция «бутошников» в литературе 20-х годов, как мы видели, была не только пародическая (служебная), но и пародийная; в литературе 30-х годов положение изменилось, и поэтому пародийность была в структуре произведения вытеснена перевесом других элементов.)

* Двенадцать спящих бутошников, сочинение Елистрата Фитюлькина, М., 1832 [13]. Автором был В. А. Проташинский, сводный брат Протасовых и товарищ Николая Тургенева; таким образом, это пародическое произведение вышло из круга, близкого Жуковскому; оно, по-видимому, существовало уже в 1819 г. Ср. письмо Вяземского А. И. Тургеневу 1819 г.: «Жуковский Шиллером и Гете отучит нас от приторной пищи однообразного французского стола, но своими *бутошниками* и тому подобными может надолго удалить то время, в которое желудки наши смогут варить смелую и резкую пищу немцев». В. Саитов полагает, что «бутошники» — краткое пародическое название именно «Двенадцати спящих дев». Остафьевский архив, т. 1. СПб., 1899, стр. 274, 616.

** «Молва», 1832, № 11. стр. 41—43.

Дело в том, что есть более и менее устойчивая связь пародической формы и пародийной функции; есть условия для того, чтобы эта функция не изменялась и не превращалась в служебную. Условия эти заключаются в том, что произведения пародирующее и пародируемое могут быть связаны не только в сходных элементах (ритме, синтаксисе, рифмах и т. д.), но и в несходных — по противоположности. Иными словами, пародия может быть направлена не только *на* произведение, но и *против* него [14].

Есть еще одна сторона в этой неслучайной жанровой связи стихового фельетона, злободневной политической сатиры и общественной — и пародической формы.

Обратим внимание, например, на количество и характер пародических использований «Певца во стане русских воинов» Жуковского (1812). Число пародий на это знаменитое стихотворение, к которым относится и пародия молодого Пушкина [15], и ставшая не менее знаменитой, чем оригинал, литературная сатира Батюшкова («Певец в Беседе славянороссов»), и многие другие, колоссально *. Объяснить это количество одною знаменитостью вещи трудно. Характер же этих пародий (их направленность *на*, но не *против*) объясняется лучше всего отношением самого Жуковского к своему произведению. Он как бы не может сразу расстаться со своей вещью и пишет в 1814 году «Певца в Кремле», который по авторскому объяснению представляет собою «певца русских воинов, возвратившегося на родину и поющего песнь освобождения на Кремле». Это явление глубоко характерное. Вещь вариируют, дополняют, допевают. Так ее вариируют и другие; напр., в 1823 г. М. А. Бестужев-Рюмин выпускает такую вариацию под откровенным названием, которого достаточно, чтобы стало ясным, что здесь дело шло о намеренной вариации: «Певец среди русских воинов, возвратившихся в отечество в 1816 году». И вот в том же 1814 году, к которому относится «Певец в Кремле»,— Жуковский «перепевает» свое произведение уже пародически — он пишет по поводу одного семейного события стихотворение «Любовная карусель или пятилетние меланхолические стручья сердечного любления. Тульская баллада» (7 строф), причем первая строка:

В трактире тульском тишина

служит как бы знаком пародии (то же значение первой строки как заданного пародического тона наблюдается и в чужих пародиях на «Певца»).

И если мы спросим себя, откуда такое обилие этих внепародийных пародий, почему так пригодилось это произведение как пародический костяк, ответ мы найдем в самом процессе пароди-

* Ср. литературную сатиру А. И. Писарева «Певец на биваках у подошвы Парнаса» (1825), сатиру В. Масловича «Певец во стане Епикурейцев» (1816) и т. д., вплоть до «Певца в стане российских деятелей» Д. Д. Минаева и «Певца во стане русских композиторов» А. Н. Апухтина (1875).

ческого оперирования вещью. В этом процессе происходит не только изъятие произведения из литературной системы (его подмена), но и разъятие самого произведения как системы. А при этом процессе выясняются отдельные стороны, ранее бывшие только членами системы [16]. Таким образом, в «Певце», этом новом «лиро-эпическом» жанре, был нащупан, равно в вариациях и пародиях, сюжет, который, будучи вышелушен из стилевой ткани, оказался емким и пригодным не только в своем системном виде; в произведении вскрылись отчетливые формулы, пригодные для разных тематических измерений. Это объяснит нам своеобразное явление «пародического отбора»; одни произведения и одни авторы подвергаются пародическому использованию чаще и интенсивнее других.

Здесь, при анализе пародии как процесса рабочего, при учете рабочих моментов пародии, уясняется ее связь с явлением *подражания, вариирования*. Дело в том, что при столкновении с *отдельными* фактами вовсе не легко решить каждый раз — где подражание, где пародия. С одной стороны, как мы могли убедиться на примере Полевого и Панаева, есть пародия некомическая, и во многих случаях очень тонкая грань отделяет ее от пародируемых объектов; с другой стороны, подражание может быть очень близким, отправление от какого-либо произведения может быть ясно, а по дифференцирующим моментам близко к пародии. Под конец 20-х годов, напр., когда пушкинские поэмы, с одной стороны, пародировались, с другой, всячески вариировались,— это было не теоретическим только вопросом, а и совершенно конкретным явлением, вставшим перед критиками. Вот, напр., отзыв О. Сомова о таких подражаниях: «Кстати о пародиях: в прошлом году досталось от них не одному покойнику Виргилию, но и живому Пушкину; ибо как назвать, если не пародиями поэм Пушкина, следующие стихотворные произведения: «Евгений Вельский», «Признание на тридцатом году жизни», «Киргизский Пленник», «Любовь в тюрьме», «Разбойник» и проч. и проч.? Назвав их подражаниями, не выразишь настоящего качества сих песнопений, ибо в них часто *пародированы* стихи Пушкина: т. е. или исковерканы, или взяты целиком и вставлены не у места. Но пусть бы это были чистые пародии: тогда, встретя в новом, юмористическом виде мечты и чувствования поэта, может быть, посмеялись бы и мы и сам Пушкин, а то совсем не в шутку так называемые подражатели его без зазрения совести живятся его вымыслами, созданными им характерами и собственными его стихами» *.

Существует перевод слова пародия — *перепеснь*. Это старое слово литературного теоретика, поэта и пародиста начала XIX века Остолопова. Слово это не привилось; как термин оно неприменимо, потому что «песнь» излишне точный и буквальный перевод компонента «ωδη»,— а между тем слово это отводит от при-

* *О. Сомов.* Обзор российской словесности за 1828 год.— «Северные цветы на 1829 год», стр. 53—54.

евшегося, мнимо точного слова «пародия» и, что еще важнее, содержит сближение понятий пародии и подражания, вариации (перепеснь — перепев).

Это варьирование своих и чужих стихов, происходящее при пародии,— огромной важности эволюционное явление. Таков факт перепева и факт автопародии, гораздо более частый, чем это можно предположить. Много раз, напр., возвращался к своим стихам Огарев. У него есть вариация на его же собственный знаменитый «Старый дом» («Старый дом, старый друг, посетил я...»), под названием «Подражание давнопрошедшему»:

Белый снег, старый друг, увидал я
Наконец на чужбине тебя...

Такие же вариации есть у него и на стихотворение «Кабак». И любопытно, что, выписывая эти «подражания», редактор Огарева Гершензон продолжает: «Приводим заодно уже и остальные *пародии* Огарева» *. Далее приводятся следующие пародии: «Песня русской няньки у постели барского ребенка» (с подзаголовком самого Огарева: «подражание Лермонтову»), «Жил на свете рыцарь модный», «Читать же Краевского даже не стоит труда»; и тут же сряду два «Подражания Пушкину»:

1. Люблю народ, любовь моя не может
Прийти в испуг отнюдь ни перед кем...

2. Я всех любил, любовь еще, быть может,
В моей крови угасла не совсем...

Думаю, что обмолвка редактора, который заодно назвал пародиями и вариации на собственные стихи, и хаотическое распределение материала, совершенно правильна, потому что функции и того и другого были очень близки у Огарева.

Эволюция литературы, в частности поэзии, совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции. Здесь играет свою роль, так сказать учебную, экспериментальную, и подражание, и пародия. Напр., роль пародий в творчестве Некрасова — в переводе старых форм на новые функции, и в этом смысле его пародическая школа близка к усвоению им же старых форм путем подражания в первом его сборнике, является как бы второй степенью изучения — экспериментом. Это вовсе не исключает пародийного значения этих произведений, их направленности не только *на* старые явления, но, частично, и *против*.

Итак, различие пародичности и пародийности — различие функциональное.

Между тем легко заметить, что направленность какого-либо произведения на какое-либо другое (тем более против другого),

* *Н. П. Огарев*. Стихотворения, т. I. М., 1904, стр. 383, 385.

т. е. пародийность, тесно связана со значением этого другого произведения в литературной системе. (Не следует только смешивать значения со значимостью, вообще ценностью и т. д.— произведение может быть ничтожной ценности и вместе быть характерным и даже значительным в данной системе.) Поэтому пародийные произведения обыкновенно бывают направлены на явления современной литературы или на современное отношение к старым явлениям; пародийность по отношению к явлениям полузабытым мало возможна. Вот что писал современный рецензент о пародии в «Современнике» *: «Недурно написан «Спор греческих философов об изящном»; но мы решительно не видим, где же в нашей литературе поводы или оригиналы для этой карикатуры: скажите, читали ли вы в последние тридцать лет какие-нибудь «Разговоры мудрецов» или «Разговоры об изящном, прекрасном» или что-нибудь в этом роде? Во всех этих пародиях ⟨...⟩ нет цели, нет современности, нет жизни. Если можно было написать их, то скоро можно будет ожидать пародий на оды Ломоносова, трагедии Сумарокова, «Душеньку» Богдановича, «Россиаду» Хераскова и «Разговоры в царстве мертвых» М. Н. Муравьева. Девиз пародии должен быть: живое и современное». Пародичность же — явление самое широкое и неопределенное в отношении произведений, служащих материалом. Пародичность в стиховом фельетоне нашего времени гораздо обычнее на материале Пушкина и Лермонтова, чем на материале, напр., Блока. Затем, тогда как массовые поэты — обычный и благодарный пародийный объект,— они вовсе не являются пародическим материалом. И, наконец, тогда как пародийность вовсе не непременно связана с комизмом,— пародичность есть средство и признак комических жанров [17].

Все методы пародирования, без изъятия, состоят в изменении литературного произведения, или момента, объединяющего ряд произведений (автор, журнал, альманах), или ряда литературных произведений (жанр) — как *системы,* в переводе их в другую систему.

Собственно говоря, каждое употребление слова в ином окружении или контексте является частичной переменой значения (Розвадовский) [18]. Каждый отрыв какого-либо литературного факта от одной системы и введение его в другую является такой же частичной переменой значения **. Приведу два любопытных примера перевода элементов одной системы в другую, и при этом —

* «Санктпетербургские ведомости», 1854, № 80.

** Не хотелось бы, чтобы на место слово «система» было поставлено здесь слово «читательское восприятие». Разделение литературы на читателя и писателя вообще невозможно, потому что ни писатель, ни читатель не являются в своей основе чем-то различным. Писатель тоже является читателем, а читатель, конструируя литературное произведение, проделывает вслед за писателем ту же работу. Кроме того, противопоставление читателя писателю неправильно еще и потому, что есть разный читатель и разный писатель. Писатель одной культурной и социальной системы ближе к чита-

связанную с первой по противоположности. В этой своеобразной системной перекличке действующими лицами являются, с одной стороны, Карамзин и Вяземский, с другой — Державин. Литературная система Карамзина (Вяземский — его ученик) является в основном антагонистической по отношению к системе Державина.

И вот перекличка.

У Державина есть ода «Ключ», посвященная Хераскову. Вяземский пишет, цитируя ее:

Священный Гребеневский ключ!
Певца бессмертной Россияды
Поил водой ты стихотворства,—

«Лучшая эпиграмма на Хераскова ⟨...⟩ Вода стихотворства, говоря о поэзии Хераскова, выражение удивительно верное и забавное»! *.

Карамзина «рассмешил один стих» в оде Державина «На кончину благотворителя». В этой оде, по основательной догадке Грота и Пекарского **, это стихи:

Как огнь лампады ароматный,
Погас, распространил приятный
Вкруг запах ты⟨...⟩[20]

Метафорический стиль Державина был основан на дерзком сближении семантических рядов; это было системою, внутри которой вовсе не были комичны и оба приведенных примера. Но при изъятии стихов из целых произведений и при переводе в систему Карамзина и его последователей с их требованиями «ясности», прозаической «точности», близости сравниваемых понятий, остроумия — державинский стиль изменялся, изменялось значение слов, Державин становился пародией на самого себя.

Но случалось и обратное.

Так, напр., нам известен отзыв Державина о стихотворении Карамзина «Послание к женщинам». Послание автобиографично; тема его, вполне соответствующая системе карамзинистов,— дружба к женщине. Послание кончается так:

Что истина своей рукою
Напишет над моей могилой? Он любил:
Он нежной женщины нежнейшим другом был!

Старый Державин так откликнулся на это стихотворение: «Получил от Николай Михайловича «Аониды», книжку, в которой много прекрасных стихов, а особливо его епистола к женщинам очень

телю той же системы, чем к писателю другой. Вопрос о «читательском восприятии» возникает только при субъективно-психологистическом отношении к данным вопросам, а не при системно-функциональном их рассмотрении [19].

* *П. А. Вяземский*. Полн. собр. соч., т. VIII, СПб., 1883, стр. 15.

** Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 70, 041.

хороша, но я не доволен окончанием, т. е. последним стихом, на который тотчас приходит мысль:

Что с таковыми жен друзьями
Мужья с рогами»*.

Вот почему дружеская переписка явилась такой питательной средой для пародии. Переписка Батюшкова, Ал. Тургенева, Вяземского, Пушкина пересыпана мелкими, микроскопическими пародиями, пародическими стихами, словами, кличками и т. д. В этой переписке распоясывались, и это совершенно естественно переводило литературное произведение, которое обсуждалось, да и всю литературу, в ежедневный обиход и вызывало смещение системы.

Приведу один пример такого пародийного подхода. Федор Глинка поместил в «Северных цветах» на 1831 год два стихотворения, как бы предназначенные для пародии. Не следует думать, что весь Глинка таков, что значение его ничтожно и т. д. Пушкин признавал это значение в 30-х годах; поэзия Глинки прошла не бесследно для Тютчева в своей натурфилософской части, поэт он сложный, и приводимый пример характеризует не всю его поэзию, а только духовные жанры, в которых он главным образом действовал и которые заслужили ему пушкинские прозвища: Кутейкин и дьячок Фита.

Стихи же, помещенные в «Северных цветах», были такие:

1. *Непонятная вещь*
Странная вещь!
Непонятная вещь!
Отчего человек так мятежен?
Отчего он грустит,
И душою болит,
Отчего так уныл, безнадежен?
Странная вещь!
Непонятная вещь!
и т. д.

2. *Бедность и утешение*
Не плачь, жена! мы здесь земные постояльцы;
Я верю: где-то есть и нам приютный дом!
Подчас вздохну я, сидя за пером;
Слезу роняешь ты на пяльцы:
Ты все о будущем полна заботных дум:
Бог даст детей?.. Ну что ж? — пусть Он наш будет Кум!

Рефрен «Странная вещь! Непонятная вещь!» повторялся после каждой строфы; это, можно сказать, бытовое восклицание в духовном жанре, так же как и «кумовство бога», вызвало пародический обстрел Пушкина. Он пишет Плетневу: «Видел я, душа моя,

* Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 039.

«Цветы». Странная вещь, непонятная вещь! Дельвиг ни единой строчки в них не поместил. Он поступил с нами, как помещик со своими крестьянами. Мы трудимся — а он сидит на судне да нас побранивает. Не хорошо и не благоразумно. Он открывает нам глаза, и мы видим, что мы в дураках. Странная вещь, непонятная вещь! — Бедный Глинка работает, как батрак, а все проку нет. Кажется мне, он с горя рехнулся. Кого вздумал просить к себе в кумовья! Вообрази, в какое положение приведет он и священника, и дьячка, и куму, и бабку, да и самого кума, которого заставят же отрекаться от дьявола, плевать, дуть, сочетаться и прочие творить проделки. Нащокин уверяет, что всех избаловал покойник царь, который у всех крестил ребят. Я до сих пор от дерзости Глинкиной опомниться не могу. Странная вещь, непонятная вещь!» *.

Исследование условий пародического генезиса помогает нам разобраться в нескольких важных вопросах.

Например, методы пародии могут показаться нам излишне *мелочными*. Ведь уже древняя теория, широко привившаяся у теоретиков XVIII и первой половины XIX века, считала пародическим средством перемену *одной* буквы (звука). Ср. Остолопов: «Иногда перемена одной буквы производит пародию. Катон, говоря о Марке Фулвии, переменил его прозвание Nobilior, благороднейший, в Mobilior, непостояннейший, самый переменчивый» [21]. Разумеется, здесь дело не в перемене буквы (звука), а в каламбуре, который получается. Но уже одно то, что такая мелкая речевая конструкция, как каламбур, зачисляется в разряд пародий, характерно. То же и с пародией на один стих. Ср. того же Остолопова: «Приведение нескольких известных стихов, или одного из них, без всякой перемены, составляло третий вид пародии». (Далее приводится известная каламбурная эпиграмма Ломоносова, направленная на один стих, вернее, на одно выражение Сумарокова в трагедии «Гамлет». Эпиграмма эта квалифицируется, таким образом, как пародия.)

Мелочность пародических средств у величайших мастеров XIX века поразительна. Напр., Пушкин пародирует Каченовского в орфографии. Каченовский придерживался своей орфографической системы, в которой видную роль играли «и с точкой» и ижица. Такова орфография пушкинской эпиграммы на Каченовского. Наконец, *ижица* становится знаком Каченовского, его пародическим обозначением. Так, напр., он говорит в «Путешествии в Арзрум» об одной ругательной критике: «Разбор был украшен обыкновенными затеями нашей критики: это был разговор между дьячком, просвирней и корректором типографии ‹...›». Пушкин не упоминает ни о журнале, в котором помещен разбор, ни об авторе статьи. Но в рукописи Пушкина слово «типография» написано через

* Сочинения Пушкина. Переписка, т. II. Под ред. В. И. Саитова. СПб., 1908, стр. 210—211.

ижицу. Таким образом, средство пародии, не утеряв своей пародийной направленности, стало знаком, отметкой, клеймом, по которому можно узнать то или другое явление *[22].

Еще более мелочным может показаться Герцен. Герцен-пародист — явление, заслуживающее особого изучения [23]. Его «Путевые записки г. Вёдрина» (1843), пародирующие Погодина (Вёдрин — прозрачная замена Погодина) [24], по тонкости стилистических средств пародии представляются явлением исключительным. Но и эта тонкость может в некоторых случаях быть квалифицирована как мелочность.

Так, например, Герцен пародирует не только стилистические особенности погодинского стиля (его краткую, намеренно сжатую фразу, вызывавшую в свое время журнальные насмешки и частичные пародии рецензентов), но он пародирует и графические особенности его письменной речи, пунктуацию его коротких паратаксисов.

Он выписывает в пародической статье ««Москвитянин» о Копернике» («Отечественные записки», 1843, кн. XI) явную опечатку из одной статьи «Москвитянина» (редактором которого был Погодин): «Тихо Браге написал стихи в честь его инструменту; названному paralacticum, искусство его в живописи доказывает портрет его, снятый им самим». Каков сюрприз после точки с запятой!» **

А затем уже в «Путевых записках Вёдрина» применяется точка с запятой, для того чтобы подчеркнуть, что краткие предложения Погодина образованы из насильно разрубленных периодов: «Я бегу домой... верст пять — проголодался, в животе ворчит: а цивилизация тут; так аппетитно бросила в открытые лавки печенку; вынул грош; отляпали кусок в две ладони, соль даром — разумеется, у них свой расчет. Заметил, что жевавши дорога кажется короче. Гастрический обман! Встретился мальчишка обтерханный, продает голенища, стянул где-нибудь; посмотрел, немецкая работа, поторговал было — дорого просит — мимо!» ***

Эта мелочность, однако, покажется нам совершенно законной, если мы примем во внимание, что различное направление рече-

* По мелочности речевых знаков пушкинский язык представляет собою совершенно условную систему, своего рода арго, тайный язык. Существовало в пушкинском кругу, напр., словцо «кюхельбекерно», образованное от фамилии, словцо, ономатопоэтически означающее не совсем приятные ощущения. И вот в одном письме (к Гнедичу, в 1822 г.) Пушкин пишет: «Здесь у нас *молдаванно* и тошно, ах боже мой, что-то с ним делается — судьба его меня беспокоит до крайности — напишите мне об нем, если будете отвечать». Таким образом, самый способ словопроизводства стал здесь маркирующим знаком, представителем всего слова, и повторение подобного словопроизводства в слове «молдаванно» достаточно для того, чтобы, не называя Кюхельбекера, поставить вопрос о нем в форме местоименного субститута: «он».

** *И. А. Герцен.* Полн. собр. соч. и писем. Под ред. М. Лемке. Т. III. Пг., 1915, стр. 273.

*** Там же, стр. 274.

вой деятельности, ее индивидуальная дифференция сказывается именно наиболее наглядно в структурных мелочах, которые являются маркирующими знаками того или иного направления. Но корни этого явления, может быть, еще глубже.

Эта опора на речевые явления, может быть, объясняет еще один факт: необыкновенную живучесть, популярность пародии, которая иногда переходит в своеобразный фольклорный материал.

В начале нашего века в провинциальных гимназиях школяры любили не только знаменитую стиховую игру «У попа была собака...», но и другую:

Странная вещь,
Непонятная вещь,
Отчего человек потеет,
И, потея, кряхтит,
И, кряхтя, говорит:
«Странная вещь,
Непонятная вещь...»
и т. д.

Конечно, никто из школяров не догадывался, что у них бытует обломок какой-то пародии на вышеприведенное стихотворение Федора Глинки, вызывавшее на пародию еще Пушкина:

Странная вещь!
Непонятная вещь!
Отчего человек так мятежен?..

В 70—80-х годах прошлого века *распевали* стихотворную пародию на элегию типа Баратынского: «Пильцины, лемоны хороши...» [25].

Таким образом, пародия, оторванная от пародийности, но носящая в своей структуре характер комического сдвига систем, оказывается каким-то ценным, устойчивым материалом.

Мы ниже увидим, какое огромное влияние на посмертную литературную судьбу Тредиаковского имели шуточные стихи, пародически прикрепленные к его имени и почти сполна заменившие в читательском сознании двух веков все его произведения [26].

Дело в том, что пародия, обнажая речевые ряды, с которыми соотносятся те или иные жанры или направления, сама соотнесена с определенными речевыми явлениями и на них опирается [27].

Речевые явления передразнивания, *речевая* пародия — явление малоизученное.

Толстой и Тургенев дали каждый по очень известному примеру речевой пародии — из одной национальной системы в другую. (См.: «Война и мир», т. 4, ч. IV, гл. IX. Ср.: «Рудин», гл. II). И Залетаев и Пигасов * пародируют песню и стихи. Залетаев на

* Пигасов вообще у Тургенева завзятый речевой пародист. Ср. выпущенное впоследствии Тургеневым место [28].

стержень *напева* (действительно уловил напев) нанизывает артикуляционно-моторные аналоги звуков французской песни (обратить внимание на жесты Залетаева: «старательно оттопырив губы», «взмахнул рукой»).

Отметим, кстати, что пародия получилась только в итоге, в результате столкновения двух языковых систем, причем пародийными оказались: 1) момент мелодического и артикуляционно-моторного сходства; 2) на этом фоне — моменты фонетического различия, с приближением к русской языковой системе (ср. в особенности «детравагала»); 3) при переводе французской речи в русскую языковую систему оказалась элиминированной семантика песни *.

Разумеется, пародирование Пигасова гораздо сложнее и литературнее, хотя во фразе, ставшей знаменитой [29], то же речевое передразнивание **.

Факты речевого пародирования, так же как и факты речевой моды, сложнее и любопытнее, разумеется, когда они рассматриваются внутри какой-либо национальной языковой системы.

Ср. передразниванье интеллигентской и барской речи, служащее литературным материалом Зощенки.

3

При включении в известную систему поэтического языка, соотнесенную с определенными речевыми рядами,— элементов системы другой, соотнесенной с другими рядами, происходит перемена измерений; допустим, что в оду, соотнесенную с ораторскою речью, включены элементы низкого штиля, соотнесенные с бытовыми речевыми рядами; речь, которая шла от лица абстрактного «витии», речевого одического рупора,— станет речью конкретного оратора, высота ораторской кафедры снижена: перед нами один из примеров жанровой пародии.

Если мы захотим добиться точного определения какого-либо

* Возможен тип литературных пародий внутри какой-либо одной языковой системы, приближающийся по фонетической обостренности, переходящей как бы в речевое передразнивание, к этому типу. Ср., например, одну редкую пародию Otto Erich'a Hartleben на знаменитого немецкого модерниста Рихарда Демеля:

Du,
Die du da dem da
Der dich dort am ehbruchsschwülln,
Dich in Brünsten gabst,
Du — — —

** Речевое пародирование украинских литературных явлений можно заметить в русской литературе еще в 30—40-х годах, когда участие украинцев в русской литературе и культуре и роль их была громадна. Ср. хотя бы пародический сборник 30-х годов «Чертополох» (СПб., 1830) [...]

поэтического жанра, по темам, или по стилю, или по какому-либо другому изъятому из произведений элементу,— мы должны будем отступить перед текучестью явления. Жанры различаются как *системы* — сразу по двум разрезам: во-первых, они соотносятся между собою в литературной системе; во-вторых, они соотнесены с тем или иным направлением речевой деятельности. Например, ода соотносится с элегией, с посланием и т. д. в системе литературы — и вместе с тем ода ориентирована на ораторское говорение, элегия (определенного типа) — на напев, послание (определенного типа) — на диалогическую речь и т. д.

Эволюция жанров состоит и в изменении соотношения между членами системы (например, «борьба» оды и элегии, «победа» элегии), которое является изменением в соотношении тех или иных направлений речевой деятельности. Результатом обыкновенно является либо жанровая комбинированность *, либо даже полное исчезновение тех или иных жанров, т. е. преобразование жанровой системы.

Те или иные направления речевой деятельности есть факт, соотнесенный с социальной структурой общества и ее изменениями и ими обусловленный.

Разумеется, перевес ораторского направления над мелодически-романсным, грандиозного стиля оды над камерным стилем элегии стоит в теснейшей связи не только с социальными условиями генезиса, возникновения того или иного литературного жанра, но и в столь же тесной связи с дальнейшим процессом бытования, влияния и изменения того или иного жанра.

Средство пародии будет поэтому не перемена *тем* грандиозных на малые или замещение соответствующих стилистических элементов. Так как каждое произведение представляет собою системное взаимодействие, корреляцию элементов, то нет неокрашенных элементов; если какой-нибудь элемент заменяется другим,— это значит, что в систему включен знак другой системы; в итоге этого включения системность разрушается (вернее, выясняется ее условность).

Простейший и сильнейший метод стихотворной пародии — будет пародия интонационная или же мелодическая. Попробуем прочесть какое-либо стихотворение с интонациями, взятыми из другого речевого ряда, с интонациями, например, делового сдержанного разговора — и получится пародия. То же и с напевом. Мне случилось слышать, как стихотворение «Слава тебе, безысходная боль...» пели на мотив «Ехал на ярмарку ухарь купец...» [30] (кажется, эту пародию пустил Маяковский) [31]. Так как напев срос-

* Оба момента обыкновенно затрудняют исследование эволюции жанров, и поэтому необходимы широчайшие исследования в каждом случае жанрового определения, исследование не только соотнесенности внутри жанров литературной системы, но и дальнейших рядов, на которые эти жанры оперты.

ся со всеми «ассортиментами» «Ухаря» и был ими окрашен, пародия получалась грубая и резкая.

Но и перемена одних стилистических средств, при сохранении других, ведет, собственно говоря, к тем же явлениям, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

А последствия эти громадны.

Авторская речь, будучи нарушена, смещена, становится *речью автора*.

Обнажается условность системы — и вместо авторского речеведения появляется *речевое поведение* автора, вместо *речевой позиции* — *речевая поза* [32]. С автором происходит то же, что с героями драматической пародии романтиков; такова, например, пьеса Тика «Кот в сапогах».

К принцессе прибыл свататься принц Натанаэль из далеких стран. Отец принцессы, король, спрашивает принца, где его страна. Принц отвечает, что очень далеко:

« — Великий король, если вы отсюда поедете, вам нужно спуститься по большой дороге, потом возьмите вправо, и так и поезжайте, все вправо, а когда доедете до горы — возьмите опять влево, и так вы доедете до озера, и поезжайте все к северу (если, конечно, будет ветер), и, таким образом, если все будет благополучно, то через полтора года можно добраться до моих владений».

(Речь обоих, и Натанаэля и короля, сугубо бытовая, и даже «берлинская».)

В результате расспросов король вполне удовлетворяется, но под конец спрашивает:

« — Да, еще один вопрос: скажите мне только — если вы так далеко живете, каким образом вы так бегло говорите на нашем языке?

Натанаэль. Тише!

Король. Что?

Натанаэль. Тише! Тише!

Король. Я вас не понимаю.

Натанаэль (*шепотом*). Молчите, пожалуйста, насчет этого, не то публика, которая там внизу, заметит в конце концов, что это в самом деле совершенно неестественно».

В пространство сцены Тик включил пространство театра, ввел в систему речи героя элементы, лежащие вне системы, элементы бытового несогласия с условиями и условностью речевых отношений в драме. И в результате вместо речеведения героя обнажилось речевое *поведение* актера.

Подобно тому как в театрально-драматической пародии вместо *героя* выступает *актер* — в стиховой пародии вместо авторского лица выступает авторская личность с бытовыми жестами.

4

Это приводит нас к любопытнейшему явлению *пародической личности.*

Пародия в истории литературы сказывается не только явлениями пародийных жанров, не только, так сказать, готовыми пародиями, но пародия является и процессом, пародийное отношение к литературной системе вызывает целый ряд аморфных, не окристаллизовавшихся литературных явлений (ср. раньше сказанное о переписке Пушкина и Вяземского). Эти явления прикрепляются к какой-либо литературной личности, нанизываются на нее, циклизуются вокруг нее. Число кристаллизованных пародий может быть вовсе не велико, но самая литературная личность становится *пародической.*

При этом живая личность литератора, живой литератор либо деформируется слегка, либо искажается до полного несходства, либо — в случаях, правда, редких — может и вовсе отсутствовать.

Такова, например, роль графа Хвостова и князя Шаликова в литературе начала XIX века (можно даже точнее ограничить эпоху: 20-е годы XIX века). Анализ их литературных личностей многое поможет нам уяснить в необыкновенных явлениях литературной личности Козьмы Пруткова — и общественной личности генерала Дитятина. Прежде всего — в построении пародической личности наличествуют черты литературной структуры: необходимым условием ее является выведение ее из системы, включение ее в другую систему [33].

Потому что и Хвостов и Шаликов были не только пыляевскими чудаками и бурнашевскими чудодеями [34]. Совершенно невозможно понять знаменитость обоих, этот оглушающий литературный бум и блеф, окружающий оба литературных имени, если забыть, что оба были пародийными представителями литературных систем.

Граф Хвостов не совсем равен Графову, Свистову, Хлыстову, Ослову пародий и эпиграмм.

Кто хочет получить о Хвостове и Шаликове анекдотическую традицию, связавшуюся с этими именами и в большей своей части вымышленную,— может обратиться к Бурнашеву, известному вралю, автору рассеянных в разных журналах воспоминаний [35], которые терпеливо скомпонованы из низкосортн[ого] и фантастическ[ого] [материала]. Не только потому, что в пародический облик Хвостова не входят, например, библиографические его труды; но главным образом потому, что этот живой конкретный Хвостов оказался великолепным оселком для создания особого пародического стиля — и даже под конец стал его жертвою, как иногда становились жертвою его пародисты.

Хвостов был поэтом «Беседы» [36], поэтом, разумеется, третьестепенным даже и для своего времени и для своего литературного

направления, поэт с ошибками и выпадами. Но ведь и ошибки и выпады бывают разного типа: так вот, ошибки и выпады Хвостова были того же типа, [что и] приведенные выше державинские. Можно сказать — он расплачивался за державинский XVIII век.

Если проанализировать полемику против «Беседы», окажется, что Хвостов был только одним из кандидатов — правда, самых видных — на место пародической личности. Нападки и осмеиванье касалось наравне с ним, напр., Боброва, Шатрова, Николева и некоторых других.

Ср. отзывы Карамзина: «Ты верно читал в «Академическом журнале» оды Николева ⟨...⟩ и оду Хвостова, под именем *стихотворение*. То-то поэзия! то-то вкус! то-то язык! Боже! умилосердися над нами!» (1791) *.

Ср. также «проскрипционный список» у Пушкина:

И Николев, поэт покойный...[37]

Вовсе не безразлично то, что он был поэтом «Беседы». Оттенок отношений к Хвостову был разный, в зависимости от отношения к «Беседе». Для того чтобы ос[меивать] «Беседу», его сделали представителем ее.

Но выбор совершился. Во-первых, граф Хвостов не хотел умирать (он жил до 1835 г. и писал до самой смерти). Его век давно умер, а он проявил необыкновенную живучесть. Можно сказать — чем дальше, тем более развивал он свою деятельность. Черты третьестепенного поэта, уверенного в своем таланте, раздулись до невероятных размеров. Обычай поэтов XVIII века откликаться на каждое событие, общественное и политическое,— дошел до того, что гр. Хвостов откликался на всякое событие. Обычай посылки своих книг, свойственный арист[ократам]-дилет[антам] XVIII века, принимает безобразные формы заваливания. Но эти черты — следует добавить — росли не сами по себе, а росли поддержанные той литературой, в которой заблудился Хвостов. Он как герой пародий был переведен из одной литературной системы в другую. Эти черты поощрялись. Хвостов был как бы помещен в особый литературный инкубатор. Потому что тот гиперболический стиль, который утвердился в похвалах и комплиментах ему, вовсе не сполна объясняется назойливостью Хвостова.

Хвостов нужен был как стержень, как герой развития особой системы пародического стиля.

По своему влиятельному положению в свете и при дворе (любимый и близкий свойственник Суворова), по занимаемым должностям Хвостов был влиятелен и аристократичен. Прямые выходки против бездарного поэта могли быть наказаны влиятель-

* Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 19.

ным вельможей. И вот вырабатывается особая система речевого поведения по отношению к Хвостову.

Во-первых, он выработал [38] искусство *уклончивого* и двусмысленного комплимента (ср. письма Карамзина к Дмитриеву) [39]. Затем уклончивость совместилась с гиперболизмом — и, наконец, преобладающим стилем по отношению к Хвостову оказался голый гиперболический стиль (ср. у Пушкина: «граф Хвостов, поэт, любимый небесами») [40].

Таким образом, главною функцией этого стиля стала двусмысленность. Одна стилистическая функция предполагалась герою писем и посланий, другая — всем остальным. Это было нечто вроде тайного условного языка по отношению к одной личности. И эта личность превосходно справлялась со своей ролью, почти не впуская со своей стороны в эту игру реального живого человека. Есть основания полагать, что *сенатор* граф Хвостов понимал стиль произведений, героем которых он являлся. Было молчаливое согласие между авторами и героем, который не решался прервать далеко зашедшую игру. По крайней мере это доказывает эпизод, который был высшей точкой всей Хвостовианы.

Высшей точкой этого развития является знаменитая речь Дашкова [41]. Но здесь-то и обнаруживается тонкость в связи определенной функции с определенной формой. Гиперболический стиль комплиментов стал слишком безудержным, перерос свою функцию — двусмысленности, качки между двумя противоположными гребнями значений, и обнаружилась для всех — в том числе и для самого героя — явная его ироничность.

Все дело было в мере. Мера была превышена настолько, что герой не мог более притворяться и вести игру. На короткий миг литературная личность стала частным человеком. Но искусство двусмысленной речи было очень трудно, несмотря на согласие героя. У формы была двойственная функция — гиперболическая речь была не только скрыто-иронична, но и явно гиперболична.

Одна и та же форма имела противоположные функции, и часто этой формой пользовались именно в функции комплиментарной. В доме Хвостова жили специальные слушатели (ср. Щедритский и др.), а критиков, занимавшихся изучением и восхвалением его произведений, он сажал в университеты и давал им выгодные назначения.

Во-вторых, герой сам ловко действовал: так, например, он вовлекал в эту двусмысленную игру поэтов помоложе и менее опытных, и они не всегда с честью выходили из этого положения. Ср., например, то, что пишет Катенин о Языкове и Дельвиге [42].

Языков сам, вовлеченный в отношения с Хвостовым, оказался в ложном положении.

Если стихи Пушкина вне соотнесения их с условным тайным языком Хвостовианы — прямо невозможны (и особенно в окру-

жающем внеироническом контексте), если легкий еле заметный штахель иронического словоупотребления включен у Языкова в первую строфу второго послания:

Младых поэтов Петрограда
Серебровласый корифей,

то первое языковское послание Хвостову Хвостов мог смело показывать всем и каждому [43].

Языков в письме к родным оправдывается: [«Вот в чем дело. Сюда дошли слухи, что в пятом томе его стихотворений, недавно изданном, содержатся самые галиматьистые; желание иметь оный том — и притом безденежно — побудило меня написать послание Хвостову: я получил и послание и пятый том»]*[44].

Как бы то ни было, и в явлении *пародической личности* мы столкнулись с тем же явлением, что и в пародийных жанрах: тонка грань, отделяющая пародию от серьезной литературы,— [если] пародия на Дельвига предлагается читателю 20-х годов как меланхолическая песня, то тот же читатель, несомненно, читал послание Языкова к Хвостову с невозмутимым выражением лица.

Чем дальше затягивалась игра, тем более грандиозные размеры она принимала; самый гиперболизм стиля словно заражал своего героя и толкал его все далее и далее. Хвостов шлет свой мраморный бюст морякам Кронштадта. Именем Хвостова назван корабль, и морской министр интересуется причинами этого странного явления [46]. Хвостов имеет своих агентов вокруг своего литературного антагониста Измайлова. Хвостов раздает свои портреты по станциям [47]. Вместе с тем рисунок к басне Измайлова «Стихотворец и черт», героем которой является навязчивый стихотворец — с совершенно явными намеками на Хвостова,— попадает в лубок, и о степени его распространенности ср. такое показание путешественника...[48].

Игра принимает гомерические размеры. А Хвостов — член академий. Критики-панегиристы Хвостова состоят на его специальном иждивении и получают места профессоров. Он проживает свое состояние на этой азартной игре в литературу и славу. Он достигает того, sublime de bêtise **, о котором пишет Кюхельбекер [49]. Для него не находится места даже в «Сумасшедшем доме» Воейкова:

Ты дурак, не сумасшедший,
Не с чего тебе сходить.

Начавшись с тонкостей, усмешек, игра в Хвостова (Карамзин предлагал в каждом доме иметь кабинет Хвостова, Вяземский —

* Следует отметить, что эту двойственность функции уклончивого и гиперболического стиля использовали и Катенин, и Полевой [45].
** Апофеоза глупости (*франц.*).

музей)[50] переросла себя и перешла в открытое столкновение живой литературы с официальной жизнью.

Жалобы старика Хвостова на бойкот его в «Собрании образцовых сочинений» в 18 томах, в которых печатались поэты действительно ничем не лучшие, а даже и худшие, на заговор молчания, на безвоздушную среду, образовавшуюся вокруг него,— эти жалобы, с упорной позой непонятого гения, подсказанной пародистами,— более не комичны[51].

В мою задачу не входит подробный анализ литературной судьбы людей и поэтов, явившихся материалом для пародийной личности.

Скажу только, что, подобно тому как Хвостов был выведен из системы XVIII века и включен в первую четверть XIX как представитель направления «Беседы», «лириков», «одописцев»,— Шаликов был очистительной жертвой карамзинистов.

Шаликов как литератор — явление, вовсе несопоставимое с Хвостовым. Если процитировать одно-два его стихотворения, можно легко ошибиться и спутать его с Карамзиным и даже с Батюшковым. Литературно-издательская деятельность его очень оживленна. Но в поэте и литераторе Шаликове были черты, способные стать материалом для пародии. Драчливый темперамент журналиста соединялся неорганически с нежными темами и изящным стилем[52]. Он был в двадцатых годах представителем поколения, описанного Пушкиным:

Тут был в душистых сединах
Старик, по-старому шутивший:
Отменно тонко и умно,
Что нынче несколько смешно[53].

Пародий на Шаликова почти нет, его произведения в 20-х годах забыты,— но сам он стал пародийным Вздыхаловым[54] и «печальным газетчиком»[55], героем эпиграмм и шуток.

Изучение Шаликова должно глубже всего вскрыть неадекватность конкретной литературной деятельности пародируемого и его живой личности с явлением пародийной личности.

В этом отношении поучительна история такого литературного имени, как Тредиаковский.

Он тоже стал пародийной личностью, на которую нанизывались шуточные стихи разных времен и разных систем, с одной стороны вовсе не ему принадлежавшие, с другой — вовсе не предназначавшиеся для целей пародии, но в этом применении ставшие ими *.

В равной мере исполняют ту же функцию отдельные стихи самого Тредиаковского, вырванные из системы стихотворения, из

* Любопытно, что Тредиаковскому в качестве произведения приписываются его же собственные пародии на пеонические стихи.

системы его поэзии и эпохи,— и, действительно, вне ее оказывающиеся странными или забавными.

Мы уже говорили о том, что этот отрыв, это выведение из системы, являясь частичной переменой значения, есть характерный момент в литературной пародии.

Таким образом, цитация, даже вне пародийной направленности, может при некоторых условиях играть своеобразно пародийную роль — и, во всяком случае, она характеризует не столько поэта, сколько отношение к нему.

Возьмем несколько цитат:

1) Частая сеча меча
Сильна могуща плеча.
Стали о плиты стуча,
Ночью блеща, как свеча,
Эхо за эхами мча,
Гулы сугубит, звуча.

2) Се — ярый мученик, в ночи скитаясь, воет;
Стопами тяжкими вершину Эты роет.

3) Преславный Град, что Петр наш основал,
И на красе построил толь полезно:
Уж древним всем он ныне равен стал;
И обитать в нем всякому любезно.

Первая цитата принадлежит Державину, вторая — Пушкину, третья — Тредиаковскому [56].

Всего любопытнее, пожалуй, цитата из Пушкина. Стоит прочесть все стихотворение «Покров, упитанный язвительною кровью...» («Из А. Шенье», 1835), чтобы убедиться, что поэтический язык — сложная и разветвленная система, а вовсе не расположенный между двумя станциями «хорошо» и «дурно» — перегон. Пушкин пробует в этом стихотворном переводе войти в систему архаистического стиля.

Цитация же этого стихотворения могла бы прикрепиться хотя бы и к пародийному Тредиаковскому. А фольклорный Тредиаковский — явление, необычайно прочно вкоренившееся и почти сполна заслонившее собою конкретные литературные факты.

Так влиятелен факт пародийной личности, на которую при благоприятных условиях нанизываются разные явления, циклизующиеся между собою. Так она является заменою факта, его двойником.

Тем важнее изучение ее.

5

Явление Козьмы Пруткова тесно связано с пародийными и пародическими жанрами.

Явление это заслуживает, разумеется, особого изучения, и здесь не место касаться его в целом. Явление это любопытно полным, завершенным характером пародийной личности, не опирающимся на какую-либо живую литературную биографию. Стихи его коллективных создателей — Ал. Толстого и бр. Жемчужниковых — отличны от его стиля.

Явление пародийного псевдонима — вовсе не одинокое, общее журнальное явление 50-х годов. Козьма Прутков выглядит в «Развлечении» одним из многих псевдонимов. И превращению его в пародическую личность с биографией предшествует журнальная интенсивация псевдонима — почти сразу наряду с ⟨...⟩[56] и Кузьмой Прутковым появляется Последователь Кузьмы Пруткова.

Псевдоним обрастает отношениями в журнале и незаметно конкретизируется. Циклизация *пародийных* стихотворений и стихотворений *пародически*-шутливых, а также и пародической прозы завершает эту конкретизацию. С. А. Венгеров когда-то недоумевал, как связать ма́стерские, тонкие литературные пародии, как «Тихо пад Альгамброй...»[57], с лицом чиновника пробирной палатки. Прямой, само собой разумеющейся связи нет — и это-то больше всего и является причиною того, что К. Прутков явился не только псевдонимом пародистов, но и стал пародической личностью[58].

В произведениях этого псевдонима-*пародиста*, разумеется, главной была установка на пародируемые произведения, соотнесенность с ними, но единство пародического стиля не мыслится как простое, несложное. Циклизация пародий с шуточными стихами, в которых речевой рупор конкретен,— окрашивает и эти пародии в известные речевые тона.

Пародическая личность Козьмы Пруткова подсказана стилевым подходом. Ее конкретность вовсе не зависит от «биографии» не только ее коллективных создателей, но и вымышленной биографии, так как эта биография очень несложна и кратка.

Рассмотрение генерала Дитятина — театральной пародийной личности, созданной Горбуновым, не входит в план работы.

Следует, однако, отметить, что эта театрализованная пародия была создана и на основе литературно-пародических материалов. Ср. романсы генерала:

Тучи черные
Мой гарнизон * покрыли.

Ср. знаменитую речь генерала на обеде в честь «коллежского секретаря Ивана Тургенева»[59] и пр.

* Вместо «горизонт».

Законы создания этой литературной личности в основном те же, что и основные приемы пародические: генерал Дитятин был человеком старой николаевской «общественности», выведенный из своей системы и вошедший пародическим штахелем в другую.

История русской пародии ждет своего исследователя.

У русской пародии есть скрытые пласты (вроде, например, пародических пластов групп, боровшихся с Пушкиным в 30-х годах). История пародии самым тесным образом связана с эволюцией литературы.

Обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы — огромная эволюционная работа, проделываемая пародией.

Процесс усвоения какого-либо литературного явления есть процесс усвоения его как структуры, как системы, связанной, соотнесенной с социальной структурой. Процесс такого усвоения торопит эволюционную смену художественных школ.



ИЛЛЮСТРАЦИИ

В последнее время получили широкое распространение иллюстрированные Prachtausgaben [1*].

Иллюстрации при этом часто выдвигаются на первый план, сохраняя в то же самое время подсобную роль при тексте. Они призваны, по-видимому, пояснять произведение, так или иначе осветить текст.

Никто не может отрицать права иллюстраций на существование в качестве самостоятельных произведений графики. Художник вправе использовать любой *повод* для своих рисунков. Но иллюстрируют ли иллюстрации? В чем их связь с текстом? Как они относятся к иллюстрируемому произведению?

Я не вхожу в оценку рисунков с точки зрения графической, меня интересует только их *иллюстративная* ценность. Я имею право на такую оценку, потому что, издавая стихотворения Фета или Некрасова с рисунками при тексте и называя их «Стихотворениями Фета с рисунками Конашевича» [1] и «Стихотворениями Некрасова с рисунками Кустодиева» [2], художники тем самым под-

[1*] Роскошные издания (*нем.*).

черкивают и связь рисунков с текстом, их иллюстративность. Рисунок должен быть рассматриваем, очевидно, не сам по себе, он что-то должен дополнить в произведении, чем-то обогатить, в чем-то конкретизировать его.

Так, рядом со стихотворением Фета «Купальщица» нам предстоит «Купальщица» Конашевича. Слишком очевидно, что стихотворение Фета здесь не *повод* к созданию рисунка Конашевича (как таковой он может быть интересен только при изучении творчества художника), что стихотворение Фета здесь *истолковано* художником.

Это-то истолкование и представляет сомнительную ценность.

Конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи.

Вернее, специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности: чем живее, ощутимее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на план живописи. Конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящем за ним,— эта сторона в слове крайне разорвана и смутна (Т. Мейер) [3], она — в своеобразном процессе *изменения значения слова,* которое делает его живым и новым. Основной прием конкретизации слова — сравнение, метафора — бессмыслен для живописи.

Самый конкретный — до иллюзий — писатель, Гоголь, менее всего поддается переводу на живопись. «Гоголевские типы», воплощенные и навязываемые при чтении (русскому читателю — с детства),— пошлость, ибо вся сила этих героев в том, что динамика слов, жестов, действий не обведена у Гоголя плотной массой.

Вспомним даже такую «живописную» сцену, как Чичиков у Бетрищева: «Наклоня почтительно голову набок и расставив руки на отлет, как бы готовился приподнять ими поднос с чашками, он изумительно ловко нагнулся всем корпусом и сказал: «Счел долгом представиться вашему превосходительству. Питая уважение к доблестям мужей, спасавших отечество на бранном поле, счел долгом представиться лично вашему превосходительству»». Вся комическая сила и живость жеста Чичикова здесь, во-первых, в упоминании о подносе, во-вторых, в его связи с речью Чичикова, с этим округленным ораторским периодом, где слово, подчиняясь ритму, само играет роль как бы словесного жеста.

Упоминание подноса не столь конкретно в живописном смысле, сколько переносит действие в совершенно другой ряд («лакейский душок»): соединение этого жеста Чичикова с его речью — и дает конкретность сцены. Вычтите в рисунке невидимый поднос, вычтите ораторские приемы Чичикова (а это неминуемо при переводе на план живописи) — и перед вами получится подмена неуловимой словесной конкретности услужливой стопудовой «конкретизацией» рисунка [4].

Вот почему Розанов, размышляя о том, «отчего не удался памятник Гоголю», писал о невозможности воплотить его героев (в скульптуре): «Ничего нет легче, как прочитать лекцию о Гоголе и дивно иллюстрировать ее отрывками из его творений. В слове все выйдет красочно, великолепно. А в лепке? — Попробуйте только вылепить Плюшкина или Собакевича. В чтении это — хорошо, а в бронзе — безобразно, потому что лепка есть тело, лепка есть форма, и повинуется она всем законам ощутимого и осязаемого» («Среди художников». СПб., 1914, стр. 279). А ведь нам с детства навязываются рисованные «типы Гоголя» — и сколько они затемнили и исказили в типах Гоголя.

Собственно, половина русских читателей знает не Гоголя, а Боклевского или в лучшем случае Агина [5].

В «Невском проспекте» Гоголь дает изображение толпы, пользуясь чисто словесными приемами: «Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстух 〈...〉 усы чудные 〈...〉 такие талии, какие даже вам не снились никогда». «Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хорошеньких глазок и удивительную шляпку, пятый — перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая — ножку в очаровательном башмачке, седьмой — галстух, возбуждающий удивление, осьмой — усы, повергающие в изумление».

Эти словесные *точки* — бакенбарды, усы — такие живые в слове, в переводе на план живописи дадут части тела, отторженные от их носителей.

Щегольский сюртук, греческий нос, ножка, шляпка — смешанные друг с другом и приравненные друг другу одинаковой синтаксической конструкцией (что подчеркнуто и звуковыми соответствиями), конкретны только со словесной стороны: нагнетая одна другую, в однообразном перечислении, детали утрачивают предметную конкретность и дают взамен ее конкретность новую, суммарную, *словесную*.

Можно дать в рисунке любой «Невский проспект», но, идя по следам Гоголя, художник даст карикатуру на текст, а идя другим путем, даст другую конкретность, которая будет теснить и темнить словесную конкретность Гоголя.

Заманчивая перспектива иллюстрировать «Нос» не потому невозможна, что в живописи трудно слияние гротеска с бытом. Но все в «Носе» основано на чисто словесном стержне: запеченный в хлеб *нос* майора Ковалева отождествлен и подменен неуловимым *Носом,* садящимся в дилижанс и собирающимся удрать в Ригу. Схваченный квартальным, *он* принесен в тряпочке своему владельцу. Всякая иллюстрация должна безнадежно погубить эту игру, всякая живописная конкретизация *Носа* сделает легкую подмену его *носом* просто бессмысленной [6].

То же и о конкретности Лескова. Он — один из самых живых русских писателей. Русская *речь*, с огромным разнообразием интонаций, с лукавой народной этимологией, доведена у него до иллюзии героя: за речью чувствуются жесты, за жестами облик, почти осязаемый, но эта осязаемость неуловима, она сосредоточена в речевой артикуляции, как бы в концах губ — и при попытке уловить героя герой ускользает. И это закономерно. До комизма ощутимое слово, превращаясь в звуковой жест, подсказывая своего носителя, как бы обратилось в этого носителя, подменило его; слова вполне достаточно для конкретности героя, и «зрительный» герой расплывается. (Отсюда — громадное значение *имен и фамилий* героев.)

Здесь неопределенность, широкие границы конкретности — первое условие. Переводя *лицо* в план *звуков*, Хлебников достиг замечательной конкретности:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры...

Губы — здесь прямо осязательны — в прямом смысле.

Здесь — в чередовании *губных* **б**, *лабиализованных* **о** с нейтральными **э** и **и** — дана движущаяся реальная картина губ; здесь *орган* назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа.

Напряженная артикуляция **вээо** во втором стихе — звуковая метафора, точно так же ощутимая до иллюзии.

Но тут же Хлебников добавил:

Так на холсте *каких-то* соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Все дело здесь в этом «каких-то» — эта широта, неопределенность метафоры и позволяет ей быть конкретной «вне протяжений».

О своем Шерамуре Лесков говорит: «〈...〉 что-то цыганами оброненное; какая-то затерть, потерявшая признаки чекана. Какая-то бедная, жалкая изморина, которую остается хоть веретеном встряхнуть, да выбросить... Что это такое? Или взаправду это уже чересчур хитро задуманная «загадочная картинка» 〈...〉 Она более всех интригует и мучит любопытных 〈...〉 Они вертят ее на все стороны, надеясь при одном счастливом обороте открыть: что такое сокрыто в этом гиероглифе? и не открывают, да и не откроют ничего — потому что там нет ничего, потому что это просто пятно — и ничего более» [7].

Конкретность Шерамура именно и заключается в сочетании его отрывистой речи с этим «пятном» загадочности; всякая попытка воспользоваться живописными подробностями, данными Лесковым о его наружности, и скомпоновать рисунок — уплотняет и упрощает это сочетание.

Как Гоголь конкретизирует до пределов комической наглядности чисто словесные построения («Невский проспект»), так нередко каламбур разрастается у Лескова в сюжет («Штопальщик»). Как уничтожается каламбур, когда мы его поясняем, переводим на быт, так в рисунке должен уничтожиться главный стержень рассказа.

И все-таки очень понятно стремление к иллюстрации: специфическая конкретность словесного искусства кажется конкретностью вообще. Чем конкретнее поэтическое произведение, тем сильнее эта уверенность, и только результаты попыток перевести специфическую конкретность данного искусства на конкретность другого (столь же специфическую!) обнаруживают ее шаткие основы.

Чувствуя конкретность героев «Онегина», Пушкин пожелал видеть их в рисунке [8]. Гравюры, исполненные в «Невском альманахе», были не хуже и не лучше других, но вызвали эпиграммы Пушкина, еще и теперь печатающиеся со стыдливыми точками. Комичным при этом казалось именно *уплотнение*, детализация легкого в слове образа; это видно из отдельных черт эпиграмм:

Опершись 〈*задом*〉 о гранит

———

Сосок чернеет сквозь рубашку.

Вместо колеблющейся эмоциональной линии героя, вместо *динамической конкретности*, получавшейся в сложном *итоге* героя, перед Пушкиным оказалась какая-то другая, самозванная конкретность, вместо тонкого «авторского лица» плотный «зад» — отсюда комизм рисунков. Недаром Пушкин позже осторожно относился к вопросу об иллюстрациях, прося Плетнева позаботиться о виньетах *«без смысла»* * [9]. Так дело обстоит, по-видимому, не только в отношениях слова и живописи, но и в отношениях музыки к слову.

Самый мотивированный ее ряд — программная музыка — оказывается, не всегда может быть иллюстрирован словом. Чайковский писал Танееву о 4-й симфонии: «Симфония моя, разумеется, программная, но программа эта такова, что формулировать ее

* Рисунки самого Пушкина в рукописях были либо рисунками вообще (гробовщик вообще, похороны вообще, а не иллюстрирующие данный рассказ), либо рисунками по поводу (конь без Медного всадника), но по большей части теми взмахами пера, которые удачно сопровождали стиховые моторные образы (и часто поэтому не имели к ним внешнего отношения) [10]. В последнем случае перед нами явление, сходное с явлением автоматической криптографии. Ср.:

Перо, *забывшись*, не рисует
Близ недоконченных стихов
Ни женских ножек, ни голов [11].

Во всех этих случаях об иллюстративности говорить не приходится.

словами нет никакой возможности, это возбудило бы насмешки и показалось бы комично»*. Опять-таки здесь с переводом на другой план связано ощущение комизма.

Что же сказать о тех видах словесного искусства, в которых настолько сгущена специфическая выразительность данного искусства, что для перевода на план другого искусства даже не остается повода? Можно ли иллюстрировать стихи Фета, казавшиеся современникам настолько бессмысленными, что даже оставляли за собою все пародии Конрада Лилиеншвагера [12], Фета, свидетельствовавшего о них:

Что сказалось в них — не знаю,
И не нужно мне.

Неужели можно нарисовать, как

Поздним летом в окна спальной
Тихо шепчет лист печальный,
Шепчет не слова 〈...〉 [13]

А ведь во всех стихотворениях Фета, даже там, где как будто нащупывается предметная «образность» («Купальщица»), подлинно новым, фетовским явлением *искусства* была, конечно, не тема и не предмет вообще, а стиховой предмет.

XVIII век был осторожнее, по крайней мере по намерениям.

Перед А. Н. Олениным стояла задача иллюстрировать Державина, соблазнительно легкая,— дело шло о «поэте-живописце», «живописные красоты» которого, по-видимому, легко могли быть перенесены в рисунок. Оленин предпочел другой путь.

В своей записке «Значение чертежей» он дает краткую программу рисунков для издания: «Изограф 〈...〉 не повторяет автора и не то же представляет в лицах первый, что второй написал в стихах. Сие повторение, довольно, впрочем, обычное, казалось ему плеоназмом: почему и старался художник домолвить карандашом то, что словами стихотворец не мог или не хотел сказать 〈...〉 а без того, может, скоро бы прискучили такие изображения, которые глазам повторяют то же самое, что воображение давно и лучше еще в понятии посредством стихов читателю представило. Он, может, пожалел бы о напрасном труде художника, если бы он ему изобразил с рачением, и несказанным Минерву, Купидона и проч. для того, что и Минерва и Купидон наименованы в поэме, и здесь явились на перекличку, а художник не записал их в нетях.

В заглавии некоторых, однако, поэм то же или почти то же изображено в лицах, что сказано в поэме. Но сие в таком только случае предпочтено иносказательному изображению, что дей-

* *М. Чайковский*. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М., [1916], стр. 29.

ствительное представляет столь же хорошую картину для глаз, сколько словесная кисть для разума, и художник по любви только к художеству своему не хотел оставить без начертания такой картины, где логический смысл сгруппировал лица физические согласно, картинно и оживотворил их противоположением. Впрочем, он старался, сколько возможно, пропускать такие картины, оставляя стихам всю силу действия и почитая свой карандаш последним пособием силы стихотворческой»*.

Здесь не так интересно, что изображать иное по сравнению с поэзией (ино-сказать) можно только *иносказанием*, аллегорией, что эта аллегория что-то «дополняет»[15]. Но здесь есть ценное понимание разнородности задач обоих художников, свободы графического искусства по отношению к поэзии и редкий такт к ней; задача рисунков относительно поэзии здесь скорее негативная, нежели положительная; *оставить стихам всю силу действия.*

Специфическая конкретность поэтического произведения не должна скрываться; книга как *поэтическое произведение* скорее сочетается с принципом футуристов: прочти и порви,— нежели с тяжеловесной, «художественной» *книгой*[16].

Для рисунка есть два случая законного сожительства со словом. Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, *предметно* слово с живописью, может рисунок окружить текст. Но он должен быть подчинен принципу графики, конструктивно аналогичному с принципом данного поэтического произведения. Так, Пушкин просил о том, чтобы «не было азиатской пестроты и безобразия» в заставках и концовках[17].

Второй случай, когда рисунок может играть роль более самостоятельную, но уже в *плане слова*,— это использование графики как элементов выражения в словесном искусстве. Поэзия оперирует не только и не собственно *словом*, но *выражением*. В понятие выражения входят все *эквиваленты* слова; такими эквивалентами слова могут быть пропуски текста (вспомним громадную роль пропусков строф в «Евгении Онегине»), может быть и графика. Таким эквивалентом слова будет бутыль у Рабле, рисунок ломаной линии у Стерна, название главы в «Бароне Мюнхгаузене» Иммермана. Роль их — особая, но исключительно в плане слова; они эквиваленты слова в том смысле, что, окруженные словесными массами, они сами несут известные словесные функции (являясь как бы графическими «словами»).

Оба случая «законной графики»— вне иллюстрации.

Одно из возражений, которое может быть сделано, следующее: как отнестись к иллюстрациям самих поэтов? Не указывают ли, напр., рисунки Гофмана к «Запискам странствующего энтузиа-

* *Г. Р. Державин.* Сочинения. С объяснительными примечаниями Я. Грота. Том первый. СПб., 1864, стр. XXX—XXXI[14].

ста» на тесную связь обоих замыслов?* Да и не пережили ли мы сами период сближения искусств: «сонат» Чурляниса, словесно-музыкальных построений Блока? — И никто не назовет эти сближения бесплодными, хотя теперь снова наступил момент обособления.

Искусства, по-видимому, движутся по пути этих сближений и расхождений. Они законны и нужны не потому, чтобы оправдывались синкретичностью психологии творца: мы судим не расплывающуюся массу ассоциаций, окружающую искусство, а самое искусство.

Но эти сближения, эти «вводы» из других искусств оправдывают небывалые преобразования в области *данного* искусства. Музыкальный принцип в слове и живописи был причиной удивительных открытий: необычное развертывание специфического материала дало необычные формы данного искусства; и так кончается синкрезис.

Так описательная поэзия и аллегорическая живопись кончились революцией Лессинга. Так в наши дни синкрезис символистов подготовил самовитое слово футуристов [19].

Но в этих случаях для нас обязателен и важен не самый момент введения, но момент комбинирования, даже не результат как комбинация, как сопряжение, а результат как таковой. Всякое же произведение, претендующее на иллюстрацию другого, будет искажением и сужением его. Даже рисунки самого поэта к своим произведениям навязывают их необязательное истолкование **, равно как таким истолкованием по отношению к рисунку будут его литературные комментарии.

Мне могут возразить также, что существуют *сюжетные* вещи, в которых слово стерто, суть которых в сюжетной динамике, и что такие вещи от иллюстраций не пострадают. Однако это только так кажется.

Дело в том, что одно — *фабула,* другое — *сюжет.* Фабула — это статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения. Сюжет — это те же связи и отношения в словесной динамике. Изымая деталь из произведения (для иллюстрации), мы изымаем *фабульную* деталь, но мы не можем ничем в иллюстрации подчеркнуть ее сюжетный вес. Поясним это. Пусть перед нами деталь: «погоня за героем». Фабульная значимость ее ясна — она «такая-то» в цепи отношений героев. Но сюжетная ее значимость вовсе не так проста — деталь может занимать в развертывании сюжета (термин Викт. Шклов-

* Рисунки Гоголя к «Ревизору» являются, собственно, не иллюстрациями, а как бы жестовыми комментариями к драме. Как таковые они могут быть приняты во внимание при драматическом использовании текста [18].

** Легче всего необязательность эту проследить на «иллюстрациях» Л. Андреева (к собственному произведению) — труднее на рисунках опытных рисовальщиков — Гофмана.

ского) то одно, то другое место — смотря по *литературному времени,* уделяемому ей, и по степени ее стилистического выделения. Иллюстрация дает фабульную деталь — никогда не сюжетную. Она выдвигает ее из динамики сюжета. Она фабулой загромождает сюжет.

Мы живем в век дифференциации деятельностей. Танцевальное иллюстрирование Шопена [20] и графическое иллюстрирование Фета мешает Шопену и Фету, и танцу и графике.

Иллюстрированная книга — плохое воспитательное средство. Чем она «роскошнее», чем претенциознее, тем хуже.

КИНО

Кино — слово — музыка

О сценарии

О сюжете и фабуле в кипо

Об основах кино

О фэксах

✽

КИНО — СЛОВО — МУЗЫКА

1

Кино и театр не борются друг с другом. Кино и театр обтачивают друг друга, указывают друг другу место, самоограничивают друг друга. Младшее искусство сохранило всю непринужденность младшего («а не пойти ли нам в кино?»), но приобрело угрожающую силу. По *силе* впечатлений кино обогнало театр. По сложности оно никогда его не обгонит. У них разные пути.

Прежде всего: *пространство*. Как бы ни углублять сценическую перспективу, от факта не уйдешь: спичечные коробки лож и сцена под стеклянным колпаком. Актер связан этим колпаком. Он натыкается на стены. (Как ужасно, что в опере еще выезжают верхом на лошади! Лошадь топает ногой, потряхивает шеей. Как облегченно все вздыхают, когда несчастное животное уводят наконец. А не то еще, почем знать, выскочит из коробки и попадет в оркестр.) В театре — передний план; он — барельеф. Если актер к вам повернулся спиной, для вас существует только спина.

Затем: *тело актера*. С галерки Большого театра актер, пусть бы он даже играл Вотана,— кажется куколкой. (Здесь связь театра с театром марионеток.) Гамлет с галерки кажется черной мухой. А у передвижников актер, наоборот, играет у вас на носу. Тоже неприятно.

Актер связан своим телом.

Слово актера связано с его телом, с его голосом, с пространством.

Кино — абстрактное искусство.

Эксперименты над пространством: небывалая высота, прыжки с Марса на Землю — достигаются самыми элементарными, обидно простыми средствами.

Пространство кино и само по себе абстрактно — двухмерно. Актер отвернулся от зрителя — но вот вам и его лицо: он шепчет, оно улыбается, зритель видит больше, чем любой участник пьесы.

Время в театре дано в кусках, но движется в прямом направлении. Ни назад, ни в сторону. Поэтому Vorgeschichte в драме невозможна (она дается только в слове). (В сущности, это и создало своеобразие драмы как литературного жанра.)

Время в кино текуче; оно отвлечено от определенного места; это текучее время заполняет полотно неслыханным разнообразием вещей и предметов. Оно допускает залеты назад и в сто-

рону. Здесь путь для нового литературного жанра: широкое «эпическое» время в кино подсказывает драму-роман (кинороман) [1].

Тело актера в кино — абстрактно. Вот он уменьшился в точку — вот его руки, перебирающие карты, выросли на все полотно. Вот он развивается. Герой в нем никогда не будет мухой. Поэтому в кино так силен интерес к *актеру*. Имена актеров кино — это совсем не то, что имена актеров театра. Каждый раз — здесь новый интерес: как преобразится Конрад Вейдт [2], какова сегодня «абстракция» Вернера Крауса? [3] Тело легко, растяжимо, сжимаемо. (А в театре? Вспомните грузные театральные «смерти»; когда актер падает, вы невольно боитесь, не ушибся ли он.) Абстрактен весь *реквизит* кино: закройте перед факиром дверь, он уйдет в стену.

Наконец, слово...

Но здесь самое важное.

2

Кино называли Великим Немым. Гораздо вернее назвать граммофон «великим удавленником» [4].

Кино — не немой. Нема пантомима, с которой кино ничего общего не имеет.

Кино дает речь, но речь абстрагированную, разложенную на составные элементы.

Перед вами лицо говорящего актера — его губы движутся, его речевая мимика напряжена. Вы не различаете слов (и это хорошо — вы не должны их различать), — но вам дан какой-то *элемент* речи.

Затем выскакивает ремарка — вы знаете, что сказал актер, но знаете *после того* (или *перед тем*) как он сказал. Смысл слов отвлечен, отъединен от произнесения. Они разъединены во времени.

А где звук? Но звук дает музыка.

Музыка в кино *поглощается* — вы ее почти не слышите и не следите за ней. (И это хорошо — музыка, которая сама по себе интересна,— вас отвлечет от действия; она вторгнется в кино как чужая.)

Музыка поглощается, но поглощается не даром: она дает речи актеров последний элемент, которого ему не хватает,— звук.

Речь разложилась на составные элементы в этом абстрактном искусстве. Речь дана не в цельном виде, не в реальной связи ее элементов, а в их комбинации.

И поэтому каждый элемент можно развить до последних пределов выразительности: актер вовсе не обязан говорить то, что ему полагается,— он может говорить те слова, которые дают большее богатство мимики.

Ремарка может выбрать слова самые характерные по смыслу.

Музыка дает богатство и тонкость звука, неслыханные в человеческой речи. Она дает возможность довести речи героев до хлесткого, напряженного минимума. Она позволяет устранить из кинодрамы весь смазочный материал, всю «тару» речей.

Кино — искусство абстрактного слова.

3

Как только музыка в кино умолкает,—наступает напряженная тишина. Она жужжит (если даже не жужжит аппарат), она мешает смотреть. И это вовсе не потому, что мы *привыкли* к музыке в кино. Лишите кино музыки — оно опустеет, оно станет дефективным, недостаточным искусством. Когда нет музыки, ямы открытых, говорящих ртов прямо мучительны [5].

Всмотритесь тогда в движение на полотне: как тяжело скачут лошади в пустоте! Вы не следите за их бегом. Движения теряют легкость, нарастание действия давит, как камень.

Убирая из кино музыку,— вы делаете его и впрямь немым, речь героев, лишенная одного из элементов, становится мешающим недоноском. Вы опустошаете действие. Здесь второй важный пункт: музыка в кино ритмизует действие.

4

Театр строится на цельном, неразложенном слове (смысл, мимика, звук). Кино — на его разложенной абстракции. Кино не в состоянии «бороться» с театром. Но и театр не должен бороться с кино. Эквилибристика в театре натыкается на стены, как диалог в кино — на полотно [6].

5

Изобретя яд, обычно изобретают противоядие.

Противоядие, которое в состоянии убить кино,— это кинетофон. Кинетофон — несчастное изобретение.

Герои будут говорить «как в настоящем театре». Но ведь вся сила кино в том, что герои не «говорят», а «речь» дана. Дана в том минимуме и той абстракции, которая делает кино искусством.

Кинетофоны — ублюдок театра и кино, жалкий компромисс. Абстракцию кино он аккуратно и неуклюже собирает воедино.

6

Кино разложило речь. Вытянуло время. Сместило пространство. И поэтому оно максимально. Оно действует большими числами. «200 000 метров» сродни нашему абстрактному курсу рубля.

Мы — абстрактные люди. Каждый день распластывает нас на 10 деятельностей. Поэтому мы ходим в кино.

❀

О СЦЕНАРИИ

1. Один режиссер, монументальный, обиделся на сценариста за литературность изложения:

— Зачем мне стиль, зачем мне мелочи? Пишите просто: входит, садится, стреляет из пистолета. Остальное — это уже мое дело.

Другой режиссер, бытовой, но тоже почтенный, говорил:

— Фабула? Зачем мне фабула? Я сам могу, не сходя с места, вам триддать фабул дать. Нет, вы мне каждую деталь вытащите. Остальное — это уже мое дело.

Оба были, по-видимому, правы.

2. Жаль, что я не знаю имен двух безвестных сценаристов, может быть, самых замечательных из ныне существующих. Они к тому же вряд ли сознают все свое значение. Один из них прислал как либретто полный экземпляр 9-й симфонии (без переплета), другой — «Азбуку коммунизма» (в переплете).

И они тоже были, по-видимому, правы.

3. Неправы только те, кто говорит, что у нас нет еще сценариев. По большей части все пишут сценарии [1], особенно же те, кто ходит хоть изредка в кинематограф. Трудно найти честолюбивого человека, который бы не написал хоть однажды сценария. Сценаристов много, сценариев тоже много. Мало только годных сценариев [2].

4. Причин тому много, но на двух вышеприведенных примерах выясняется главная: неизвестно, что такое сценарий, и поэтому трудно говорить о том, каким ему нужно быть. Разумеется, можно взять с полки любую книгу — даже библиографический указатель — и разбить ее на кадры. Еще легче вспомнить какую-нибудь из шедших уже картин и применить ее к современным обстоятельствам. (Последнее применяется в массовых «комических» сценариях: берется Чарли Чаплин — а на деле отдаленное представление о Чаплине, а то и попросту Глупышкин [3] — и внедряется в советский быт.) Здесь, однако же, важный вопрос не только для сценарного самотека, но и для сценария вообще.

5. Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств — от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от литературы. На три четверти пока еще кино — то же, что живопись передвижников; оно литературно.

Синенький вираж [4] наконец-то исчезает даже в морских картинах. Открыток с видами все меньше на экране.

Так же изменяется театральная структура разговоров. Деловито открытые в честном разговоре рты все реже зияют с экрана.

То же должно произойти с литературной фабулой. Самый подход к ней должен измениться, потому что развитие и законы раз-

вития киносюжета — свои. Литературная фабула входит в кино не всеми особенностями, а некоторыми.

Даже «инсценировка» в кино «классиков» не должна быть иллюстрационной — литературные приемы и стили могут быть только возбудителями, ферментами для приемов и стилей кино (разумеется, не всякие литературные приемы; и разумеется, не всякий «классик» может дать материал для кино). Кино может давать *аналогию* литературного стиля в своем плане [5].

6. У нас пока нет сколько-нибудь ясного выделения киножанров, а ведь именно киножанры должны диктовать самые принципы построения сценария. Не всякая фабула входит во всякий жанр, вернее жанр кино либо оправдывает фабулу, либо делает ее неправдоподобной. Тот режиссер, который обижался на «литературность изложения», был неправ. Пока для всех (в том числе и для режиссеров) вопрос о жанрах неясен — сценарист должен не только развивать фабулу,— но и наталкивать (хотя бы путем аналогий) — на жанр [6].

7. Не разграничено в общем сознании понятие темы и материала. Идеология входит в картину не абстрактной темой, а конкретным материалом и стилем. А между тем наперечет сценарии, которые идут от материала, а не от темы [7]. Два вышеупомянутых безвестных сценариста — не исключение, а символ.

8. Пока не будет пересмотрен вопрос об отношениях кино к литературе, самый лучший тип сценария будет промежутком между испорченным романом и недоделанной драмой. А самый лучший тип сценариста — промежутком между неудавшимся драматургом и беллетристом, которому надоела беллетристика.



О СЮЖЕТЕ И ФАБУЛЕ В КИНО

Любимым чтением Мечникова был Дюма. Мечников уверял, что это самый спокойный писатель: «У него на каждой странице убивают по пяти человек, и нисколько не страшно».

В фильмах с «захватывающим сюжетом», в сущности, дьявольски малый размах — непременная погоня, преследование, более или менее удачное,— и почти всегда — благополучный конец.

С вопросом о сюжете обстоит в кино столь же неблагополучно, как и в литературе: сюжетными считаются вещи, в которых есть сложный фабульный узел. Но фабула ведь не сюжет. Фабульная схема гоголевского «Носа» до неприличия напоминает бред сумасшедшего: у майора Ковалева пропал нос, потом он

очутился на Невском проспекте, потом его, когда он уже садился в дилижанс, чтобы удрать в Ригу, перехватили, и в тряпочке его принес квартальный майору [1]. Совершенно очевидно — чтобы этот бред стал элементом художественного произведения, нужны были особые условия стиля, языка, спайки и движения материала.

Когда школьников заставляют пересказывать фабулу «Бахчисарайского фонтана», забывают, что Пушкин намеренно затушевал развязку, дал ее намеком, обиняком. Разрушать этот намек в честное констатирование «факта» — значит производить наивное насилие над материалом. Под фабулой обычно понимают фабульную *схему*. Правильнее считать фабулой — не схему, а всю фабульную наметку вещи. Сюжет же — это общая динамика вещи, которая складывается из *взаимодействия* между движением фабулы и движением — нарастанием и спадами стилевых масс. Фабула может быть просто загадана, а не дана; по развертывающемуся сюжету зритель может о ней только догадываться — и эта загадка будет еще большим сюжетным двигателем, чем та фабула, которая воочию развертывается перед зрителем.

Фабула и сюжет эксцентричны по отношению друг к другу.

«В «Бухте смерти» [2] эпизод, не имеющий ни малейшего фабульного значения,— когда матрос вместо ожидаемого револьвера вытаскивает из кармана бутылку,— дан в таком стиле, что прорывает главную фабульную основу, оттесняет ее на задний план. И это вовсе не плохо, это только результат, который заставляет задуматься над отношениями фабулы и сюжета. В «Чертовом колесе» [3] медленно развивающаяся фабула дана в бешеном сюжетном темпе. Здесь незаконно то, что этот темп всюду одинаково бешеный (нет нарастания, бешенство статично), но самый прием законен и может стать отправной точкой для дальнейшего.

Погоня, поимки, наказание порока и торжество добродетели в кино что-то начинают приедаться, так же как скоро мы станем равнодушны и к обилию крови в фильмах. (Кровь эта все же не настоящая, а фильменная — в искусстве же действует закон привычки.) Приближается момент, когда зритель будет скучать на самой ожесточенной погоне аэроплана за автомобилем и автомобиля за извозчиком. А когда привыкаешь к художественному приему,— всегда за этим приемом начинает мелькать рука, которая этот прием делает,— дергающая за ниточку рука режиссера или сценариста.

Когда герой, в ожидании неминучей смерти, поскачет на автомобиле, зритель будет говорить: «А в той картине, что мы давеча видели, тоже скакали. Тот спасся, и этот спасется». Когда будут убивать на глазах у зрителя зараз пятерых человек, зритель скажет: «Это еще немного, а вот в той картине, что мы давеча видели...» Зритель разглядит за фабульными комбинациями — авторское насилие, и это поведет к другой трактовке сюжета. К простой как дважды два, почти статической фабуле, данной в нарастающем, действительно «захватывающем» сюжете. И без погони, и даже без обязательного пролития крови.

✿

ОБ ОСНОВАХ КИНО

1

Изобретение кинематографа было встречено так же радостно, как изобретение граммофона. В этой радости было чувство первобытного человека, впервые изобразившего на клинке оружия голову леопарда и одновременно научившегося протыкать себе нос палочкой. Шум журналов был подобен хору дикарей, встречающему гимном эти первые изобретения.

Первобытный человек, вероятно, убедился скоро, что палочка в носу — изобретение не бог весть какое, во всяком случае ему понадобилось на это больше времени, чем европейцу для того, чтобы прийти в отчаяние от граммофона. Дело, по-видимому, не столько в том, что кинематограф — техника, сколько в том, что кино — искусство.

Я помню жалобы на то, что кино плоско и бесцветно. Не сомневаюсь, что к первобытному изобретателю, изображавшему голову леопарда на клинке, явился критик, который указал на малое сходство изображения, а за ним — второй изобретатель, который посоветовал первому наклеить на изображение подлинную шерсть леопарда и вделать подлинный глаз. Но шерсть, вероятно, плохо клеилась к камню, а из небрежно нарисованной головы леопарда возникло письмо, потому что небрежность и неточность не мешали, а *помогали* рисунку превратиться в знак. Вторые изобретатели обычно не имеют удачи — и перспективы кинетофона, стереоскопического кино и цветного кино нас мало восхищают. Потому что подлинного леопарда все-таки не получится, и еще потому, что с настоящими леопардами искусству нечего делать. Искусство, как и язык, стремится к абстрактизации своих средств. Не всякое средство может поэтому быть пригодным.

Когда человек изображал голову зверя на клинке — он не только *изображал* его, но это давало ему магическую храбрость — его тотем был с ним, на его оружии, его тотем вонзался в грудь его врага. Иначе говоря, в рисунке его были две функции: репродуктивно-материальная и магическая. Случайным результатом оказалось то обстоятельство, что голова леопарда появилась на всех клинках всего племени,— так она стала знаком отличия своего оружия от вражеского, стала мнемоническим знаком, а отсюда идеограммой, буквой. Что совершилось? Закрепление одного из результатов и вместе переключение функций.

Таков и путь перехода технических средств в средства искусства. Живая фотография, главная роль которой — сходство с

изображаемой природой, перешла в искусство кино. При этом была переключена функция всех средств — они уже не средства сами по себе, а средства со знаком искусства. И здесь «бедность» кино, его плоскостность, его бесцветность — оказались средствами *положительными*, подлинными средствами искусства, точно так же как несовершенство и примитивность древнего изображения тотема оказались положительными средствами на пути к письму.

2

Изобретения кинетофона, стереоскопического кино — изобретения, стоящие на первой стадии кинематографа, имеющие в виду функцию репродуктивно-материальную, «фотографию как таковую». Они отправляются не от кадра-куска, несущего на себе тот или иной смысловой знак, в зависимости от всей целостной динамики кадров, а от кадра как такового.

Вероятно, большое натурное сходство почувствуют зрители, когда увидят в стереоскопическом кино выпуклые стены домов и выпуклые человеческие лица, но выпуклости, сменяемые в монтаже выпуклостями же, выпуклые лица, наплывающие на другие выпуклые лица,— показались бы неправдоподобным хаосом, составленным из отдельных правдоподобностей.

Вероятно, окрашенные в естественный цвет, натура и человек были бы очень схожи с подлинниками, но громадное лицо на крупном плане, естественно окрашенное, было бы чудовищной и никому не нужной натяжкой, подобно раскрашенной статуе с вращающимися на шарнирах глазами [1]. Не говоря уже о том, что окраска вытесняет одно из главных стилевых средств — смену разных *освещений* одноцветного материала.

Идеальнейший кинетофон должен был бы пользоваться таким адски аккуратным монтажом, при котором действующие лица производили бы нужные им (и не нужные кино) звуки в полной независимости от законов развертывания киноматериала. Получился бы не только хаос ненужных речей и шумов, но он сделал бы неправдоподобной и законную смену кадров.

Стоит представить себе прием наплыва, когда говорящий вспоминает другой разговор, чтобы остаться равнодушным к этому почтенному изобретению. «Бедность» кино — на самом деле его конструктивный принцип. Право же, давно пора перестать произносить кислый комплимент — «Великий Немой». Мы ведь не сетуем на то, что к стихам не прилагаются фотографии воспеваемых героинь, и никто не называет поэзию Великим Слепым [2]. Каждое искусство пользуется каким-нибудь одним элементом чувственного мира как ударным, конструктивным, другие же — дает под его знаком в виде мыслимых. Так, наглядные, живописные представления не изгоняются из области поэзии, но получают и особое качество и особое применение: в описательной поэме

XVIII в. все предметы природы не называются, например, а «описываются» метафорически, связями и ассоциациями из других рядов. Для того чтобы сказать: «Чай, льющийся из чайника»,— говорилось в такой поэме: «Кипящая душистая струя, бьющая из блестящей меди». Таким образом, живописное, наглядное представление здесь не дано и служит мотивировкой связи многих словесных рядов — их динамика основана на заданной загадке. Незачем и говорить, что в этой связи тоже не даны подлинные, наглядные представления, а представления словесные, в которых важна смысловая окраска слов и ее игра, а не самые предметы [3]. Если мы подставим в словесные ряды ряды подлинных предметов,— получится невероятный хаос вещей, и только.

Подобно этому и кино пользуется словами только либо как мотивировкой для связи кадров, либо [как] элементом, играющим роль лишь по отношению к кадру, контрастную или иллюстрирующую, и если кино наполнить словами,— получится хаос слов, и только [4].

И для кино как искусства не существует уже изобретений самих по себе, а существуют только технические средства, усовершенствующие его данности, отбирающиеся по их соответствию с его основными приемами. Здесь получается взаимодействие техники и искусства, обратное тому, что было вначале: уже самое искусство *наталкивает* на технические приемы, искусство отбирает их в своем поступательном движении, меняет их применение, их функцию и, наконец, отбрасывает,— а не техника наталкивает на искусство.

Искусство кино уже имеет свой материал. Этот материал может разнообразиться, усовершенствоваться, но и только.

3

«Бедность» кино, его плоскостность, его бесцветность — на самом деле его конструктивная сущность; она не вызывает как дополнение новые приемы, а новые приемы создаются ею, вырастают на ее основе. Плоскостность кино (не лишающая его перспективы) — технический «недостаток» — сказывается в искусстве кино положительными конструктивными принципами *симультанности* (одновременности) нескольких рядов зрительных представлений, на основе которой получают совершенно новое толкование жест и движение.

Перед нами всем знакомый прием наплыва: бумага с ярко отпечатанным шрифтом, которую держат пальцы; шрифт бледнеет, очертания бумаги блекнут, сквозь нее вырисовывается новый кадр — очертания движущихся фигур, постепенно конкретизирующихся и наконец совершенно вытесняющих кадр бумаги с шрифтом. Ясно, что эта связь кадров возможна только при плоскостности их; будь кадры выпуклыми, рельефными,— это их взаимопроникновение, эта их симультанность, одновременность была бы

неубедительной. Только на основе пользования этой симультанностью возможна такая композиция, которая является не только репродукцией движения, но и сама построена на принципах этого движения. Пляска может быть дана в кадре не только как «пляска», но и «пляшущим» кадром — путем «движения аппарата» или «движения кадра» — все в этом кадре колышется, один ряд людей пляшет на другом. Здесь дана особая симультанность пространства. Закон непроницаемости тел побежден двумя измерениями кино, его плоскостностью, абстрактностью.

Но и одновременность, и однопространственность важны не сами по себе, они важны как смысловой знак кадра. Кадр идет за другим кадром, несет на себе смысловой знак этого предыдущего кадра, окрашен им в смысловом отношении — во всей своей длительности. Кадр, который *построен*, сконструирован по принципам движения, далек от материальной репродукции движения — он дает смысловое представление движения. (Так строится иногда фраза у Андрея Белого: она важна не своим прямым смыслом, а самым ее фразовым рисунком.)

Бескрасочность кино позволяет ему давать не материальное, а *смысловое* сопоставление величин, чудовищное несовпадение перспектив. У Чехова есть рассказ: ребенок рисует большого человека и рядом маленький дом [5]. Это, может быть, и есть прием искусства; величина отрывается от своей материально-репродуктивной базы и делается одним из смысловых знаков искусства; кадр, заснятый с увеличением всех предметов, сменяется кадром с перспективным преуменьшением. Кадр, заснятый сверху с маленьким человеком, сменяется кадром другого человека, заснятым снизу (см., напр., кадр Акакия Акакиевича и значительного лица в сцене «распекания» — «Шинель»). Натуральная окраска стирала бы здесь основную установку — смысловое отношение к величине. Крупный план, выделяющий предмет из пространственного и временного соотношения предметов,— при натуральной окраске терял бы свой *смысл*.

Наконец, бессловесность кино, вернее, конструктивная невозможность наполнить кадры словами и шумами, вскрывает характер его конструкции: у кино есть собственный «герой» (специфический его элемент) и собственные средства спайки.

4

По поводу этого «героя» возникают разногласия, характерные для самой природы кино. По своему материалу кино близко к изобразительным, пространственным искусствам — живописи, по развертыванию материала — к временны́м искусствам — словесному и музыкальному.

Отсюда пышные метафорические определения: «кино — живопись в движении» (Луи Деллюк) [6] или: «кино — музыка света»

(Абель Ганс) [7]. Но определения эти — это ведь почти что «Великий Немой». Называть кино по соседним искусствам столь же бесплодно, как эти искусства называть по кино: живопись — «неподвижное кино», музыка — «кино звуков», литература — «кино слова». Особенно это опасно по отношению к новому искусству. Здесь сказывается реакционный пассеизм: называть новое явление по старым.

Искусство между тем не нуждается в определениях, а нуждается в изучении. И вполне понятно, что на первых порах «героем» кино был объявлен его репродуктивно-материальный объект — «видимый человек», «видимая вещь» (Бела Балаш) [8]. Но искусства отличаются не только и не столько своими объектами, сколько отношением к ним. В противном случае — искусством слова был бы простой разговор, речь. Ведь и в речи тот же «герой», что в стихах,— слово. В том-то и дело, однако, что нет «слова» вообще; слово в стихе играет совершенно не ту роль, что в разговоре, слово в прозе — от жанра к жанру — не ту роль, что в стихе.

И не потому неверен выбор в «герои» искусства кино «видимого человека», «видимой вещи», что возможно осуществление кино беспредметного, а потому, что здесь не подчеркнуто специфическое пользование материалом,— а ведь оно одно делает материальный элемент элементом искусства,— потому, что здесь не подчеркнута специфическая функция этого элемента в искусстве.

Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака [9].

Из первого положения вытекает понятие стиля кино, из второго — понятие киноконструкции [10]. Смысловая соотносительность видимого мира дается его стилистическим преображением. Колоссальное значение при этом получает соотношение людей и вещей в кадре, соотношение людей между собою, целого и части — то, что принято называть «композицией кадра»,— ракурс и перспектива, в которых они взяты, и освещение. Здесь кино, именно благодаря своей технической плоскостности и одноцветности, перерастает плоскостность; в сравнении с чудовищной свободой кино в распоряжении перспективой и точкой зрения — театр, обладающий технической трехмерностью, выпуклостью (именно благодаря этой своей особенности), осужден на одну точку зрения, на плоскостность как элемент искусства.

Ракурс стилистически преображает видимый мир. *Горизонтальная*, чуть наклонная труба фабрики, переход по мосту, заснятый снизу,— ведь это такое же преображение вещи в искусстве кино, как целый ассортимент стилистических средств, делающих вещь новой в искусстве слова.

Не все ракурсы и не всякое освещение, разумеется, являются одинаково мощными стилистическими средствами, не всегда сильные стилистические средства применимы — но всегда здесь художественное отличие кино и театра.

5

Для кино не существует проблемы единства места, для него существенна только проблема единства ракурса и света. Один павильон в кино — это сотни разнородных ракурсов и освещений, а стало быть, сотни разных соотношений между человеком и вещью и вещами между собой — сотни различных «мест»; 5 декораций в театре — это только 5 «мест» с одним ракурсом. Поэтому ложны в кино сложные театральные павильоны со сложным расчетом перспективы. Поэтому же не оправданна погоня за фотогеничностью. Предметы не фотогеничны сами по себе, такими их делает ракурс и свет. Поэтому и вообще понятие «фотогении» должно уступить место понятию *«киногении»*.

То же относится ко всем стилистическим приемам кино. Деталь движущихся ног вместо идущих людей сосредоточивает внимание на ассоциативной детали так же, как синекдоха в поэзии. И здесь и там важно, что вместо вещи, на которую ориентировано внимание, дается *другая*, с ней ассоциативно связанная (в кино ассоциативной связью будет движение или поза). Эта замена вещи деталью переключает внимание: под одним ориентирующим знаком даны разные объекты (целое и деталь), а это переключение как бы расчленяет видимую вещь, делает ее рядом вещей с одним смысловым знаком, *смысловой вещью* кино.

Совершенно ясно, что при этом стилистическом (а стало быть, и смысловом) преображении — не «видимый человек» и не «видимая вещь» являются «героем» кино, а «новый» человек и «новая» вещь — люди и вещи, преображенные в плане искусства,— «человек» и «вещь» кино[11]. Видимые соотношения видимых людей нарушаются и подмениваются соотношениями «людей» кино — ежеминутно, бессознательно, почти наивно — так это заложено в основу искусства. Мэри Пикфорд, играя девочку, окружает себя исключительно высокими актерами и «обманывает», вероятно даже не думая о том, что в театре ей не удалось бы «обмануть». (Здесь, разумеется, не стилистическое преображение, а только техническое пользование одним из законов искусства.)

6

На чем, однако, основано явление этого *нового* человека и *новой* вещи? Почему стиль кино их преображает?

Потому что всякое стилистическое средство является в то же время и смысловым фактором. При одном условии — если стиль

организован, если ракурс и свет не случайны, а являются системой.

Есть литературные произведения, в которых простейшие события и отношения даны такими стилистическими средствами, что вырастают в загадку; у читателя смещается понятие соотношения между большим и малым, обычным и странным; он, колеблясь, идет за автором, у него смещена «перспектива» вещей и их «освещение» (таков, например, роман Джозефа Конрада «Теневая черта», где несложное событие — молодой морской офицер получает командование судном — вырастает в грандиозное, «смещенное»). Здесь дело — в особом семантическом (смысловом) строе вещей, в особом вводе читателя в действие.

Те же возможности мы имеем и в стиле кино, и в существенном дело там обстоит так же: смещение зрительной перспективы является в то же время смещением *соотношения* между вещами и людьми, вообще смысловой перепланировкой мира. Смена различных освещений (или выдержанность одного светового стиля) точно так же перепланирует *среду*, как ракурс — отношения людей и вещей.

Снова «видимая вещь» заменяется вещью искусства.

Таково же значение в кино и метафоры — одно и то же действие дано на других его носителях — целуются не люди, а голубки. И здесь видимая вещь расчленена, при одном смысловом знаке даны разные его носители, разные вещи, но вместе с тем расчленено и самое действие, и во второй параллели (голуби) дана его определенная смысловая окраска.

Даже этих простых примеров достаточно, чтобы убедиться, что в кино преображено и натуралистическое и «видимое» *движение* — это видимое движение может быть расчленено, может быть дано на другом предмете. Движение в кино существует либо как *мотивировка ракурса* точкой зрения движущегося человека, либо как *характеристика* человека (жест), либо как *изменение соотношения* между людьми и вещами: приближение и отдаление от человека (вещи) определенных людей и вещей, т. е. движение в кино существует не само по себе, а как некоторый смысловой знак. Поэтому вне смысловой функции движение внутри кадра вовсе не необходимо. Его смысловая функция может быть возмещена монтажом как сменой кадров, причем эти кадры могут быть и статичными. (Движение внутри кадра как элемент кино вообще сильно преувеличено; беготня во что бы то ни стало — утомляет.)

А если в кино не «видимое движение»,— стало быть, оно оперирует и «своим временем». Для утверждения *длительности* какого-нибудь положения существует в кино *повторность* кадра — кадр перебивается минимальное число раз в варьированном или в том же самом виде — и такова его длительность, бесспорно далекая от обычного, «видимого» понятия длительности, длительность, сплошь соотносительная: если повторный кадр будет пере-

бивать большое количество кадров,— эта «длительность» будет велика, несмотря на то что «видимая длительность» повторного кадра будет ничтожна. Сюда же — условное значение *диафрагмы* и *затемнения* как знака большого пространственного и временного разграничения.

Специфичность времени в кино вскрывается на таком приеме, как крупный план. Крупный план абстрагирует вещь, или деталь, или лицо из пространственных соотношений и вместе — из временного строя. В «Чертовом колесе» есть сцена: налетчики выходят из ограбленного дома. Режиссерам нужно было показать налетчиков. Они сделали это группой на общем плане. Получилась невязка: почему налетчики медлят? Но если бы они были показаны крупным планом,— они могли бы медлить сколько им угодно, ибо крупный план абстрагировал бы, вырвал бы их из временного строя.

Итак, длительность кадра создается его повторением, а значит, соотносительностью кадров между собою. Временная абстрактность же появляется вследствие отсутствия соотнесенности между предметами (или группами предметов) — между собою, внутри кадра.

И первое, и второе подчеркивает, что «киновремя» является не реальной длительностью, а условной, основанной на соотнесенности кадров или соотнесенности зрительных элементов внутри кадра.

7

На эволюции приемов искусства всегда сказывается его специфическая природа. Эволюция приемов кино многому учит.

Ракурс в его первичном виде был мотивирован как точка зрения зрителя или точка зрения действующего лица. Так же — восприятием действующего лица — был мотивирован крупный план детали.

Мотивированный точкой зрения действующего лица необычный ракурс лишался этой мотивировки, преподносился как таковой; этим самым он становился точкой зрения зрителя, этим самым он стал стилистическим средством кино.

Взгляд действующего лица в кадре падал на какую-либо вещь или деталь — эта вещь была подаваема крупным планом. При уничтожении этой мотивировки крупный план становится самостоятельным приемом выделения и подчеркивания вещи как смыслового знака — вне временных и пространственных отношений. Обычно крупный план играет роль «эпитета» или «глагола» (лицо с подчеркнутым в крупном плане выражением), но возможны и другие применения: используется самая вневременность и внепространственность крупного плана как средство стиля, для фигур сравнения, метафоры и т. д.

Теперь, если после кадра, на котором крупным планом дан человек на лугу, будет следовать крупным планом же кадр

свиньи, гуляющей тут же,— закон *смысловой соотносительности* кадров и закон *вневременного, внепространственного значения крупного плана* победит такую, казалось бы, крепкую натуралистическую мотивировку, как одновременность и однопространственность прогулки человека и свиньи; в результате такого чередования кадров получится не временная или пространственная последовательность от человека к свинье, а смысловая фигура сравнения: человек — свинья.

Так вырастают и закрепляются самостоятельные смысловые законы кино как искусства.

Значение эволюции приемов кино — в этом росте его самостоятельных смысловых законов, в их обнажении от натуралистической «мотивированности вообще».

Эта эволюция коснулась таких, казалось бы, крепко мотивированных приемов, как «из наплыва». Этот прием очень крепко и притом однозначно мотивирован как «воспоминание», «видение», «рассказ». Но прием «короткого наплыва» — когда в кадре «воспоминания» еще сквозит лицо вспоминающего — уничтожает уже внешнюю литературную мотивировку «воспоминания» как чередующегося во времени момента и переносит центр тяжести на *одновременность, симультанность* кадров; нет «воспоминания» или «рассказа» в литературном смысле — есть «воспоминание», в котором одновременно продолжается лицо вспоминающего; и в этом. чисто кинематографическом, своем смысле этот прием близок к другим: наплыв лица на несоизмеримые с ним по величине ландшафт или сцену. Последний прием по своей внешней, литературной мотивировке несоизмеримо далек от «воспоминания» или «рассказа», но кинематографические их смыслы очень близки.

Таков путь эволюции приемов кино: они отрываются от внешних мотивировок и приобретают «свой» смысл; иначе говоря, они отрываются от *одного,* внеположного смысла — и приобретают *много* «своих» внутриположных смыслов. Эта множественность, многозначность смыслов и дает возможность удержаться известному приему, делает его «своим» элементом искусства, в данном случае — «словом» кино.

С удивлением мы констатируем, что адекватного слова в языке и литературе по отношению к наплыву — нет. Мы можем в каждом данном случае, в каждом данном применении — *описать* его словами, но подыскать ему адекватное слово или понятие в языке нельзя.

Такова же многозначность крупного плана, который то дает деталь с точки зрения действующего лица или с точки зрения зрителя, то использует результат этого отъединения детали — вневременность и внепространственность в качестве самостоятельного смыслового знака.

8

Кино вышло из фотографии.

Пуповина между ними обрезана с того момента, как кино осознало себя искусством. Дело в том, что есть у фотографии свойства, которые являются *неосознанными*, как бы незаконными эстетическими качествами. Установка фотографии — сходство. Сходство — обидно, мы обижаемся на слишком похожие фотографии. Поэтому фотография тайком деформирует материал. Но деформация эта допускается при одной предпосылке — что выдержана основная установка — сходство. Как бы ни деформировал позой (позицией), светом и т. д. фотограф наше лицо,— все это принимается при молчаливом общем согласии о том, что портрет сходен. С точки зрения основной установки фотографии — сходства, деформация является «недостатком»; ее эстетическая функция как бы незаконнорожденная.

Кино имеет другую установку, и «недостаток» фотографии превращается в ее достоинство, эстетическое качество. Здесь — коренное различие фото и кино.

А между тем в фото есть и другие «недостатки», которые превратились в кино в «качества».

В сущности, каждая фотография деформирует материал. Достаточно взглянуть на «виды» — может быть, это субъективное заявление, но я распознаю сходство видов только по ориентирующим, вернее дифференцирующим деталям — по какому-нибудь одному дереву, скамейке, вывеске. И это не потому, что «вообще не похоже», а потому, что вид *выделен*. То, что в природе существует только в связи, то, что не отграничено,— на фото выделено в самостоятельное единство. Мост, пристань, дерево, группа деревьев и т. д. не существуют в созерцании как единицы — они всегда в связи с окружающим; фиксация их мгновенна и преходяща. Фиксация эта, будучи закреплена,— в миллионы раз преувеличивает индивидуальные черты вида и как раз этим вызывает эффект «несходства».

Это относится и к «общим видам» — выбор ракурса, как бы бесхитростен он ни был, выделение места, как бы пространно это место ни было,— ведет к тем же результатам.

Выделение материала на фото ведет к *единству* каждого фото, к особой *тесноте соотношения* всех предметов или элементов одного предмета внутри фото [12]. В результате этого внутреннего единства соотношение между предметами или внутри предмета — между его элементами — перераспределяется. Предметы деформируются.

Но этот «недостаток» фото, эти его неосознанные, «неканонизованные», по выражению Викт. Шкловского, качества — канонизуются в кино, становятся его отправными качествами, опорными пунктами.

Фото дает *единственное* положение; в кино оно становится *единицей*, мерой.

Кадр — такое же единство, как фото, как замкнутая стиховая строка *. В стиховой строке по этому закону все слова, составляющие строку, находятся в особом соотношении, в более тесном взаимодействии; поэтому смысл стихового слова не тот, другой по сравнению не только со всеми видами практической речи, но и по сравнению с прозой. При этом все служебные словечки, все незаметные второстепенные слова нашей речи — становятся в стихах необычайно заметны, значимы.

Так и в кадре — его единство перераспределяет смысловое значение всех вещей, и каждая вещь становится соотносительна с другими и с целым кадром.

Учтя это, мы должны выдвинуть и другое положение: при каких условиях становятся относительны между собою все «герои» кадра (люди и вещи), вернее, нет ли условий, мешающих их относительности? Есть.

«Герои» кадра, как слова (и звуки) в стихе, должны быть дифференцированными, *различными* — только тогда они соотносительны между собой, только тогда они взаимодействуют и взаимно окрашивают смыслом друг друга. Отсюда — *подбор* людей и вещей, отсюда и ракурс как стилевое средство разграничения, отличия, *дифференцирования*.

«Подбор» возник из натуралистического сходства, из соответствия человека и вещи кино — человеку и вещи быта — то, что на практике называется «подбором типажа». Но в кино, как и во всяком искусстве, то, что вносится по известным причинам,— начинает играть роль, уже несоизмеримую с причинами. «Подбор» служит прежде всего *дифференцированию актеров* внутри фильмы — это не только внешний, но и внутрифильмовый подбор.

Отсюда же — из требования дифференцированности «героев кадра» — вытекает значение *движения* в кадре. Дым парохода и ползущие облака нужны не только как таковые, не сами по себе, так же как случайный человек, идущий по пустынной улице, так же как мимика лица и жест человека по отношению к человеку и вещи. Они нужны как дифференцирующие знаки.

* Я употребляю здесь и всюду ходовое слово «кадр» в смысле: кусок, объединенный одним и тем же ракурсом, светом. Фактический кадр-клетка будет в отношении кадра-куска то же, что стиховая стопа по отношению к строке. Понятие стопы в стихе — скорее учебное и, во всяком случае, уместное только по отношению к немногим метрическим системам, и новейшая теория стиха имеет дело со строкой как с метрическим рядом, а не со стопой как со схемой. Собственно, в теории фильмы техническое понятие кадра-клетки несущественно — оно сполна подменяется вопросом о длине кадра-куска.

9

Этот простой на вид факт определяет всю систему *мимики и жеста* в кино и отграничивает ее решительно от системы мимики и жестов, связанных с речью. Мимика и жесты речи реализуют, «проявляют» в моторно-зрительном отношении речевую интонацию; в этом отношении они как бы дополняют слова *.

Такова роль жестов и мимики в речевом театре. Роль жестов и мимики в пантомиме — в «замещении» изъятого слова. Пантомима — искусство, основанное на изъятии,— своего рода игра в поддавки. При этом вся суть именно в возмещении недостающего элемента другими. Но в самом искусстве слова есть уже случаи, когда «дополняющая» мимика и жесты мешают. Генрих Гейне утверждал, что мимика и жесты вредят словесному *остроумию*: «Мускулы лица находятся в слишком сильном, возбужденном движении, и тот, кто их наблюдает, видит мысли говорящего, прежде чем они высказаны. Это мешает внезапным шуткам».

Это значит, что реализация речевой интонации в мимике и жесте мешает (в данном случае) словесному построению, нарушает его внутренние отношения. Гейне в конце стихотворений дает внезапную шутку и вовсе не хочет, чтобы подвижная мимика или даже хотя бы начало жеста сигнализировали шутку, прежде чем она дана. Стало быть, речевой жест не только сопровождает слово, но и сигнализирует его, предупреждает его.

Поэтому так чужда кинематографу театральная мимика: она не может сопровождать слово за неимением его в кино, но она сигнализирует слово, *подсказывает* его. Эти подсказываемые жестами слова обращают кино в какой-то неполный кинетофон.

Мимика и жест в кадре, прежде всего, есть *система отношений между «героями» кадра.*

10

Но и мимика может быть в кадре безотносительна, и облака могут не ползти. Относительность и дифференциальность могут быть перенесены в другую область — от *кадра* к смене кадров, к *монтажу*. И неподвижные кадры, сменяемые друг другом особым образом, дают возможность свести движение внутри кадров к минимуму.

Монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная *смена* кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем-либо

* Здесь крайне любопытен спор лингвистов о безличных предложениях. По мнению Вундта (опровергавшемуся Паулем), в безличном предложении: «Горит!» — роль подлежащего играет *жест*, указывающий на горящий предмет (дом, при метафорическом употреблении — грудь и т. п.). Шахматов полагает, что роль подлежащего играет в таких случаях речевая *интонация*. Из этого примера ясно видна связь между речевыми жестом и мимикой, с одной стороны, речевой интонацией — с другой.

соотносительные между собою. Эта соотносительность может быть не только фабульного характера, но еще и в гораздо большей степени — стилевого. У нас на практике существует только фабульный монтаж. Ракурс и освещение при этом обычно перетасовываются в хаос. Это ошибочно.

Мы условились, что стиль — смысловой факт. Поэтому стилистическая неорганизованность, случайный порядок ракурсов и освещения — это примерно то же, что перетасовка интонации в стихе. Между тем свет и ракурс, в силу своей смысловой природы, конечно, контрастны, дифференциальны — и поэтому их смена так же «монтирует» кадры (делает их соотносительными и дифференциальными), как фабульная смена.

Кадры в кино не «развертываются» в последовательном строе, постепенном порядке — они *сменяются*. Такова основа монтажа. Они сменяются, как один стих, одно метрическое единство сменяется другим — на точной границе. Кино делает *скачки* от кадра к кадру, как стих от строки к строке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а со стихом [13].

Одно из главных следствий скачкового характера фильмы — дифференцированность кадров, их существование в качестве единства. *Кадры как единства равноправны*. Длинный кадр сменяется кадром очень коротким. Короткость кадра не лишает его самостоятельности, его соотносительности с другими.

Собственно говоря, кадр важен как *«представитель»*: в воспоминании «из наплыва» даются не все кадры вспоминаемой героем сцены, а деталь — один кадр; подобно этому кадр вообще не исчерпывает данного фабульного положения, а только является его «представителем» в соотносительности кадров. Это дает возможность на практике, при перемонтаже, подрезать до минимума кадры или использовать в качестве «представителя» кадр из совершенно другого фабульного положения.

Одной из разниц между «старым» и «новым» кино была трактовка монтажа. Тогда как в старом кино монтаж был средством спайки, склейки и средством объяснения фабульных положений, средством самим по себе неощутимым, скрадываемым,— в новом кино он стал одним из опорных, ощущаемых пунктов — ощущаемым ритмом [14].

Так было в поэзии: благополучная монотония, неощущаемость застывших метрических систем сменилась резким ощущением ритма в «свободном стихе», vers libre. В раннем стихе Маяковского строка, состоящая из одного слова, следовала за длинной, равное количество энергии, падавшее на длинную строку, падало затем на короткую (строки как ритмические ряды — равноправны), и поэтому энергия шла толчками. Так и в ощутимом монтаже — энергия, падающая на длинный кусок, падает затем на короткий. Короткий кусок, состоящий из кадра-«представителя»,— равно-

равен с длинным, и — подобно строке в стихах, состоящей из одного-двух слов,— такой короткий кадр выделяется по своему значению, по своей ценности.

Таким образом, ход монтажа помогает *выделению* кульминационных пунктов. Тогда как в неощущаемом монтаже на кульминационный пункт падало большее количество времени,— при монтаже, ставшем ощутительным ритмом фильма, *кульминационный пункт выделяется именно вследствие своей короткости*.

Этого не было бы, если бы кусок как единство не был соотносительным *мерилом*, мерой фильма. Мы непроизвольно мерим фильм, отталкиваясь от единства к следующему единству. Вот почему произведения режиссеров-эклектиков, где в одной части применен принцип старого монтажа, монтажа-склейки, где единственным мерилом является исчерпанность «сцены» (фабульного положения), а в другой — принцип нового монтажа, где монтаж стал ощутительным элементом построения,— действуют физиологически раздражающе. Нашей энергии дается известное задание, известный ход — и вдруг это задание меняется, первоначальный импульс теряется, а так как он уже нами принят в первых частях фильма, то новый не нащупывается. Такова сила меры в кино — меры, роль которой похожа на роль меры, метра в стихе.

При такой постановке вопроса чем оказывается *ритм* кино — термин, который часто употребляют и которым часто злоупотребляют?

Ритм — это взаимодействие стилистических моментов с метрическими в развертывании фильмы, в ее динамике. Ракурсы и освещения имеют свое значение не только в смене кадров-кусков как маркирующий знак смены, но и в выделении кусков как кульминационных. Это должно быть учтено в применении особых ракурсов и особых освещений. Они должны быть не случайными, не «хорошими» и «красивыми» сами по себе,— а хорошими в данном случае, по их взаимодействию с метрическим ходом фильмы, с мерой монтажа. Ракурс и освещение, выделяющие метрически выделенный кусок, играют совсем не ту роль, что ракурс и освещение, выделяющие в метрическом отношении слабо выделенный кусок.

Аналогия кино со стихом необязательна. Само собою, кино, как и стих,— искусство специфическое. Но восьмидесятники не поняли бы нашего кино, так же как не поняли бы современного стиха:

Наш век обидел вас, ваш стих обидя[15].

«Скачковой» характер кино, роль в нем кадрового единства, смысловое преображение бытовых объектов (слова в стихе, вещи в кино) — роднят кино и стих.

11

Поэтому кинороман — столь же своеобразный жанр, как роман в стихах. Пушкин говорил же: «<...> пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница».

В чем же эта дьявольская разница кинороманa и романа как словесного жанра?

Не только в материале, а и в том, что стиль и законы конструкции преобразуют в кино все элементы, казалось бы, единые, одинаково применимые ко всем видам искусств и ко всем жанрам их.

Таково же положение вопроса о фабуле и сюжете в кино. Нужно при решении вопроса о фабуле и сюжете всегда принимать во внимание специфический материал и стиль искусства.

Два положения выставлены создателем новой теории сюжета Виктором Шкловским: 1) сюжет как развертывание и 2) связь приемов сюжетосложения со стилем. Первое,— перенесшее изучение сюжета из плоскости рассмотрения статических мотивов (и их исторического бытования) на то, как снуются мотивы в конструкции целого,— уже дало свои плоды, привилось. Второе — еще не привилось и кажется забытым.

О нем я и хочу говорить.

Так как вопрос о фабуле и сюжете в кино наименее исследован и для этого требуются большие предварительные изучения, еще не проделанные, я позволяю себе разъяснить его на литературном материале, более исследованном, с тем чтобы только *поставить* здесь вопрос о фабуле и сюжете в кино. Думаю, что это не лишнее.

Прежде всего условимся о терминах: фабула и сюжет.

Фабулой обычно называют статическую схему отношений типа: «Она была мила, и он любил ее. Он, однако, не был мил, и она не любила его» (эпиграф Гейне). *Схема отношений* («фабула») «Бахчисарайского фонтана» будет тогда примерно такова: «Гирей любит Марию, Мария не любит его. Зарема любит Гирея, он не любит ее». Совершенно ясно, что эта схема ничего не разъясняет ни в «Бахчисарайском фонтане», ни в эпиграфе Гейне и одинаково применима к тысячам разных вещей, начиная с фразы эпиграфа и кончая поэмой. Возьмем другое ходовое понятие фабулы: *схема действия*. Фабула обозначится тогда примерно, в минимуме, так: «Гирей разлюбил Зарему из-за Марии. Зарема убивает Марию». Но что же делать, когда этой-то развязки у Пушкина *вовсе нет*? Пушкин только предоставляет *догадываться* о развязке — развязка намеренно завуалирована. Сказать, что Пушкин уклонился от нашей фабульной схемы, будет смело, потому что он и вовсе с ней не считался. Это примерно то же, что отстукивать стопу (схему ямба) по его стихам:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,—

и говорить, что в слове «занемог» Пушкин уклонился от ямба. Не лучше ли отрешиться от схемы, чем считать произведение «отклонением» от нее? И действительно, правдивее считать метром стихотворения не «стопу» — схему, а всю акцентную (ударную) наметку вещи. Тогда «ритмом» будет вся динамика стихотворения, складывающаяся из взаимодействия метра (ударной наметки) с речевыми связями (синтаксисом), со звуковыми связями («повторами»).

То же и в вопросе о фабуле и сюжете. Либо мы рискуем создавать схемы, не укладывающиеся в произведение, либо мы должны определить фабулу как *всю* семантическую (смысловую) наметку действия. Тогда сюжет вещи определится как динамика ее, складывающаяся из взаимодействия всех связей материала (в том числе и фабулы как связи действия) — стилистической, фабульной и т. д. В лирическом стихотворении тоже есть сюжет, но в нем совершенно другого порядка фабула, и у нее совсем иная роль в развитии сюжета. Понятие сюжета не покрывается понятием фабулы. Сюжет может быть эксцентричен по отношению к фабуле *. Здесь в этих отношениях сюжета и фабулы возможны несколько типов:

1. Сюжет опирается главным образом на фабулу, на семантику действия.

Здесь особую важность приобретает распределение фабульных линий, причем одна линия тормозит другую — и этим самым двигает сюжет. Любопытный пример типа, когда сюжет развивается на ложной фабульной линии,— новелла Амброза Бирса «Приключение на мосту через Совиный ручей»: человека вешают, он срывается в ручей — сюжет развивается далее на ложной фабульной линии — он плывет, убегает, бежит к дому — и только там умирает. В последних строках обнаруживается, что бегство чудилось ему в течение предсмертной минуты [16]. То же и в «Прыжке в неизвестность» Л. Перутца.

Интересно, что в одном из наиболее фабульных романов — «Отверженные» Гюго — «торможение» совершается как обилием второстепенных фабульных линий, так и *вводом исторического, научного, описательного материалов — самих по себе.* Последнее характерно для развития *сюжета*, а не *фабулы.* Роман как большая форма требует такого внефабульного развития сюжета. Развитие сюжета, адекватное развитию фабулы, характерно для авантюрной новеллы. (Кстати, «большая форма» в литературе не определяется числом страниц, как в кино метражом. Понятие «большой формы» — понятие энергетическое, здесь должен приниматься во внимание момент затрачиваемой читателем (или зрителем) работы по конструированию. Пушкин создал большую стиховую форму на основе отступлений. «Кавказский пленник»

* Это впервые показано Виктором Шкловским в работах о Стерне и Розанове.

по размеру не больше, чем иные послания Жуковского, но он — большая форма, ибо «отступления» на далеком от фабулы материале необычайно расширяют «пространство» поэмы, заставляют читателя одинаковое количество стихов в «Послании» Жуковского к Воейкову и в «Кавказском пленнике» Пушкина проходить с совершенно различным количеством проделанной работы. Я потому привожу этот пример, что Пушкин использовал материал посланий Жуковского в своей поэме, но сделал его *отступлением* от фабулы.) Этот момент торможения на далеком материале и характерен для большой формы.

То же и в кино: «большие жанры» отличаются от «камерных» не только количеством фабульных линий, но и количеством тормозящего материала вообще.

2. Сюжет развивается мимо фабулы.

При этом фабула загадана, причем загадка и разгадка только мотивируют развитие сюжета — разгадка может быть и не дана. Сюжет при этом переносится на членение и спайку частей речевого материала вне фабулы. Фабула не дана, вместо нее пружинит и ведет «искание фабулы» как ее эквивалент, заместитель. Таковы, например, многие вещи Пильняка, Леонарда Франка и др. «Ища фабулы», читатель производит сцепку и членение отдельных частей, связанных между собою только стилистически (или самой общей мотивировкой — напр., единством места или времени).

Совершенно ясно, что в последнем типе выступает в качестве главного сюжетного двигателя — *стиль*, стилевые соотношения связываемых между собою кусков.

12

Связь приемов сюжетосложения со стилем может быть обнаружена и на произведениях, где сюжет не эксцентричен по отношению к фабуле.

Возьмем «Нос» Гоголя.

Фабульная наметка вещи, семантика действия ее такова, что вызывает мысль о сумасшедшем доме. Достаточно проследить схему одной фабульной линии, линию «носа»: отрезанный нос майора Ковалева... гуляет по Невскому в качестве Носа; Нос, желающий удрать в дилижансе в Ригу, перехвачен квартальным надзирателем и возвращен в тряпочке бывшему владельцу.

Как могла быть осуществлена в сюжете такая фабульная линия? Как просто нелепость стала художественной «нелепостью»? Оказывается, здесь играет роль вся смысловая система вещи. Система называния вещей в «Носе» такова, что делает возможной его фабулу.

Вот появление отрезанного носа:

«‹...› увидел *что-то белевшееся*. ‹...› *«Плотное?»* — сказал он сам про себя: *«что бы это такое было?»*

«⟨...⟩ Нос, точно нос! ⟨...⟩ как будто *чей-то знакомый*».

«Я положу *его*, завернувши в тряпку, в уголок: пусть там маленечко полежит; а после *его* вынесу».

«Чтобы я *позволила* у себя в комнате лежать отрезанному *носу*?.. ⟨...⟩ Вон *его*! вон! ⟨...⟩ чтобы я *духу его* не слыхала!»

«⟨...⟩ Хлеб — дело печеное, а нос совсем не то».

Подробный стилистический анализ первого знакомства читателя с отрезанным носом завел бы слишком далеко, но и из приведенного ясно, что отрезанный нос превращен семантической (смысловой) системой фраз в нечто двусмысленное: «что-то», «плотное» (средн. род), «его, он» (очень частое местоимение, в котором всегда блекнут предметные, вещные признаки), «позволить *носу*» (одушевл.) и т. д. И эта смысловая атмосфера, данная в каждой строке, стилистически так строит фабульную линию «отрезанного носа», что читатель, уже подготовленный, уже втянутый в эту смысловую атмосферу,— без всякого удивления читает потом такие диковинные фразы: «*Нос* посмотрел на майора, и *брови* его несколько нахмурились»[17].

Так определенная фабула становится сюжетным членом: через стиль, дающий смысловую атмосферу вещи.

Мне могут возразить, что «Нос» — вещь исключительная. Но только недостаток места мешает мне доказать, что таким же точно образом дело обстоит в «Петербурге» и «Московском чудаке» Белого (стоит обратить внимание на «истасканность» фабулы в этих, однако же, замечательнейших романах) и мн. др.

О тех же вещах и о тех авторах, стиль которых «сдержан» или «бледен» и т. п., не следует думать, что стиль не играет роли,— все равно, каждое произведение есть семантическая система, и, как бы ни был стиль «сдержан», он существует как средство построения смысловой (семантической) системы, и существует непосредственная связь между этой системой и сюжетом, будь то сюжет, развивающийся на фабуле или вне фабулы.

Системы же, конечно, разные в разных вещах. Но есть в словесном искусстве род, в котором глубочайшая связь смысловой системы и сюжета бросается в глаза. Такова семантическая система, представленная стихом.

В поэзии, будь то героическая поэма XVIII века или эпос Пушкина,— отчетлива эта связь. Споры вокруг метрических систем всегда в поэзии оказываются спором о *смысловых системах* — и в конечном счете от этого спора зависит вопрос о трактовке сюжета в поэзии, об отношении сюжета и фабулы.

Потому что с этим вопросом (об отношении сюжета к фабуле) связан вопрос о жанрах.

Это отношение не только разное в разных романах, новеллах, поэмах, лирике, но и разное — в романе, с одной стороны, новелле — с другой, в поэме, с одной стороны, лирике — с другой.

13

В этой статье я только хочу *поставить* вопрос: 1) о связи сюжета со стилем в кино, 2) о том, что жанры кино определяются отношением сюжета к фабуле.

Для постановки этих вопросов я и сделал «разбег» от выяснения вопроса на литературе. «Прыжок» в кино требует длительного изучения. Мы видели на литературе, что нельзя говорить о фабуле и сюжете вообще, что сюжет тесно связан с данной семантической (смысловой) системой, которая в свою очередь определяется стилем.

Сюжетная роль стилистико-семантических средств в «Броненосце Потемкине» — очевидна, но не изучена. Дальнейшее изучение обнаружит это и не на таких явных примерах. Указание на «сдержанность» стиля, на «натуралистичность» его в тех или других фильмах, у тех или иных режиссеров — не отвод роли стиля. Это только разные стили, и у них разные роли по отношению к развитию сюжета.

Будущее изучение сюжета в кино зависит от изучения его стиля и особенностей его материала.

Как в этом отношении мы наивны, доказывает установившийся, ставший уже у нас хорошим тоном метод обсуждения фильм в критике: обсуждается (по готовой фильме) сценарий, потом идет обсуждение режиссера и т. д. Но о сценарии по готовой фильме говорить не приходится. Сценарий почти всегда дает «фабулу вообще», с некоторым приближением к скачковому характеру кино. Как будет развита фабула, каков будет сюжет,— сценарист не знает, так же как и режиссер до просмотра кусков. И здесь — особенности того или иного стиля и материала могут позволить развитие всей сценарной фабулы — фабула сценария войдет «вся» в картину, а могут и не позволить — и в процессе работы фабула незаметно в частностях изменяется, направляется развитием сюжета.

Разговор о «железном сценарии» возможен там, где есть стандартизованные стили режиссеров и актеров, то есть тогда, когда сценарий отправляется уже от известного киностиля.

14

Неизученность теории вызывает и более существенные ошибки практики.

Таков вопрос о киножанрах.

Жанры, которые возникли в словесном (и театральном) искусстве, часто переносятся целиком, готовыми в кино. Что при этом получается? Неожиданные результаты.

Например, *документальная историческая хроника.* Перенесенная из словесного искусства целиком в кино, она делает фильму прежде всего воспроизведением *движущейся портретной галереи.*

Дело в том, что в литературе главная предпосылка (достоверность) дается уже сама собой — историческими именами, датами и т. д., а в кино оказывается главным вопросом при таком документальном подходе — самая достоверность. «Похоже ли?» — будет первый вопрос зрителя.

Когда мы читаем роман об Александре Первом, то, каковы бы ни были его поступки в романе, это — поступки «Александра Первого». Если они неправдоподобны, то «Александр Первый обрисован неверно», но «Александр Первый» остается предпосылкой. В кино наивный зритель будет говорить: «Как этот актер похож (или не похож) на Александра Первого!» — и будет прав, и в своей правоте — даже при комплиментах — будет разрушать самую предпосылку жанра — достоверность.

Так тесно связан вопрос о жанрах с вопросом о специфическом материале — и стиле.

В сущности кино и до сих пор живет чужеядными жанрами: «роман», «комедия» и т. д.

В этом отношении примитив «комическая» был честнее, и в ней теоретически заложены основы для разрешения вопроса о киножанрах более, чем в компромиссном «киноромане».

Развитие сюжета шло в «комической» вне фабулы, вернее, при примитивной фабульной линии сюжет развертывался на случайном (с точки зрения фабульной, на деле же — специфическом) материале.

Здесь как раз суть вопроса: не во внешних, второстепенных признаках жанров соседних искусств, а в *отношении специфического киносюжета к фабуле.*

Максимальная установка на сюжет = минимальной установке на фабулу, и обратно.

«Комическая» напоминала не комедию, а, скорее, юмористическое стихотворение, так как сюжет развивался в ней обнаженно из семантико-стилистических приемов.

Только робость не позволяет обнаружить в современных киножанрах не только кинопоэму, но и кинолирику. Только робость мешает обозначать на афише документальную историческую хронику как движущуюся портретную галерею из такой-то эпохи [18].

Вопрос о связи сюжета со стилем в кино и их роли в определении киножанров, повторяю, требует длительного изучения. Я ограничиваюсь здесь его постановкой.

✽

О ФЭКСАХ

Никто, кажется, во всем мире, за исключением нас, не сомневается в том, что у нас замечательная кинематография. У нас очень много наивного уважения к западным фильмам [1]. Люди, которые жадно устремляются на каждую западную фильму и разве что из снисходительности смотрят свои,— неправы. Большинство этих самых западных фильм западным зрителем смотрится, в свою очередь, из снисходительности, и так же жадно [он] устремляется на наши фильмы. Нашей кинематографии не в чем извиняться. Нервность, брюзгливость и высокомерие нашей критики, судорожно хвалящей, а потом ударяющейся в панику и возвещающей о «кризисе», свидетельствуют о ее собственном кризисе, и только. От каждой фильмы критика требует у нас, по крайней мере, гениальности, забывая, что гениальные вещи вообще редки.

Революция создала замечательную кинематографию и не успела этого заметить. В нашей кинематографии есть уже люди, которые имеют право ошибаться. О двух таких людях — Козинцеве и Трауберге, или короче — о фэксах, и необходимо сказать [2]. «Фабрика эксцентрического актера», что означает этот термин?.. Очевидно одно: в нем есть слово «эксперимент». До того как прийти в кинематографию, фэксы делали что-то очень молодое, веселое и неразборчивое в театре, живописи и еще где-то. Я застал их уже после второй их постановки — «Моряка с Авроры» [3]. Первая их постановка, которую, вероятно, мало кто помнит, но которую сами фэксы любят так, как человеку свойственно любить свое детство, были «Похождения Октябрины» [4]. Эта маленькая, неизвестно где и как заснятая фильма не принадлежит к высоким киножанрам. Самые скромные кадры, которые я запомнил,— это, кажется, люди, разъезжающие на велосипедах по крышам. «Похождения» — необузданное собрание всех трюков, до которых дорвались изголодавшиеся по кино режиссеры. И все-таки фэксы вправе любить свои «Похождения». Они учились не на монументальных «эпопеях», а на элементарной «комической», где еще есть следы кино как изобретения, элементы кино, позволяющие без излишней робости и уважения наблюдать, пробовать, руками брать то, к чему более почтительные, но менее понятливые относятся как к табу: самую сущность кино как искусства. Здесь фэксы приобрели то, что и до сих пор является самой ценной их чертой: жанровую свободу, необязательность традиций, способность видеть противоположные вещи.

Итак, я встретился с фэксами после их «Моряка с Авроры». «Моряк» был хотя и молодой, но хорошей работой. Впрочем, он переменил несколько имен и вышел в свет под именем «Чертова колеса». Под этим названием и вызвал одобрение знатоков и дал фэксам первый успех у зрителя и первую брань ленинградской критики.

Фэксы взялись за постановку «Шинели» по моему сценарию. «Шинель» была вещью полемической: она полемизировала с легкой и бесплодной удачей «Коллежского регистратора»[5]; «Шинель» ставила по-новому вопрос о «классиках» в кино. Отвергнув имена театральных знаменитостей, фэксы поручили главную роль молодому актеру своего коллектива, и сделали правильно: кинематографические гастроли Рычалова, которые еще так часты у нас,— явление провинциальное и дилетантское. «Шинель» была спешно смонтирована. Несмотря на это, картина была замечательным опытом [6]. Радостная травля ленинградской критики на этот раз превысила все, что может представить себе средний читатель [7]. Один критик назвал меня безграмотным наглецом, а фэксов, если не ошибаюсь, предлагал вычистить железной метлой. Это был, кажется, студент вуза, в котором я преподавал. Теперь он хвалит. Другой рассуждал так: классики — народное достояние; сценарист и режиссеры исказили классика — прокуратура должна их привлечь за расхищение народного достояния. Где этот критик сейчас, я не знаю, но боюсь, что он жив и работает.

Я заходил в мастерскую фэксов во время работы над «Шинелью» и читал актерам лекции о Гоголе. Я понимал, откуда их бодрость: они работают тесной, дисциплинированной и собранной группой; оператор Москвин [8], мастер с «выдумкой» и «секретами», художник Еней [9], кинематографически экономный, актеры тренированные и серьезные.

Тяжелый артиллерийский огонь критики подействовал, корабль фэксов дал крен, и они поставили ненужную и серую картину, где, кажется, доказывалось, что старый и плохой автомобиль лучше нового [10]. Потом опять собрались с силами и поставили «СВД» [11]. Когда мы с Ю. Г. Оксманом [12] писали сценарий этой вещи, мы хотели в противовес мундирам, безвкусице и параду, данным в «Декабристах» [13], осветить крайнюю левую декабристского движения. Фэксам в этом сценарии понравилась романтика 20-х годов, и им удалась не хроникальная и не историческая сторона дела, а нечто другое: кинематографический пафос. Картина восстания, где использованы и обыграны все ситуации бережно и расчетливо,— лучшее, что сделали фэксы. Здесь они овладели одним из труднейших дел: постепенным и верным настроением. При этом ясна их тяга к живописным материалам. От «фотогенистов», т. е. людей, гоняющихся за красивым материалом вообще, их отличает одно: этот материал связан у фэксов всегда с каким-нибудь поворотом сюжета и этот поворот так или иначе окрашивается этим материалом.

Я видел их новую работу «Новый Вавилон» еще в черновом виде. Со смелостью людей, не потерявших аппетита к работе, фэксы пробуют работать на материале иностранной истории (сюжет картины — коммуна 71-го года)[14]. Их «стиховая», а не «прозаическая» трактовка кинематографического построения материала позволила им взяться за эту нелегкую задачу. Мне кажется, что не историчностью будет важна эта картина. Чисто стиховые образы, метафоры, происшедшие из «комической», играющие в чужом жанре роль гипербол,— таковы новые средства этой кинематографической оды.

Я не думаю, что фэксов можно назвать людьми, работающими в «историческом жанре». Прежде всего, такого жанра ни в кинематографии, ни в каком другом месте вовсе нет. А если говорить об историческом материале, то нужность и современность этого материала вряд ли может быть опорочена. Он нужен зрителю, потому что делает современным, приближает и уясняет генезис эпохи, в которой зритель живет, а таким образом помогает ему ориентироваться. Он нужен художнику, потому что заставляет его работать вне выдуманных фабул, с их вечными «треугольниками», и героями, и соблазнителями, а ставит точные фабульные условия, проверенные не художественным бюро, а историей.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Тютчев и Гейне

Предисловие к книге «Архаисты и новаторы»

Комментарии

✽

ТЮТЧЕВ И ГЕЙНЕ

I

1

В 1822 году родственник 19-летнего Тютчева гр. Остерман-Толстой [1] «посадил его с собой в карету и увез за границу», и, по характерным словам биографа, «это был самый решительный шаг в жизни Тютчева» *. 22 года с перерывами оставался Тютчев за границей, из них 14 лет прожил в Мюнхене. Факт этот стал основным в его биографии, но все значение его выяснится лишь в том случае, если мы вспомним болезненную власть над Тютчевым пространства, его «самого страшного врага» [2]. Писание писем для него тяжелый труд — он кажется сам себе сумасшедшим, который разговаривает с самим собою, никогда нет у него чувства, что есть кто-то на расстоянии, кто ждет его письма **. И потому разлука для него — как бы сознательное небытие («comme un néant qui avait conscience de lui même») ***, единство места необходимо не только для интереса пьесы, но и в действительной жизни ****. Тютчева томит всю его жизнь великая жажда: восстановить нарушенное единство жизни, «восстановить цепь времен» — жажда неутоленная *****.

Ив. Аксаков в своей превосходной книге о Тютчеве [3] дал художественный образ старого дядьки тютчевского, Хлопова, второго Савельича или Арины Родионовны,— устроившего в чужом городе русский уголок для своего любимца; его Тютчев близок, понятен; «там, в Баварии, вдалеке от России, по возвращении иной раз поздней ночью 〈...〉 с какого-нибудь придворного немецкого бала или раута — его встречала ласковая русская журьба и осеняла тихим своим светом лампада, неугасимо теплившаяся пред иконами старого дядьки» ******. Но, по-видимому, уже с первых пор действительность была много сложнее и непонятнее. В. Брюсов потратил много труда, чтобы доказать, что сношения Тютчева, и личные и письменные, с Россией не в такой мере прервались, как это принято думать [4]. Пусть так, но порвалась все же какая-то единственно важная внутренняя кровная связь. Уже в 1825 году — всего после трехлетнего пребывания в Мюнхене — близкие замечают в

* *И. С. Аксаков.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, стр. 17.
** «Старина и новизна», 1915, кн. 19, стр. 181.
*** «Старина и новизна», 1914, кн. 18, стр. 5.
**** «Старина и новизна», 1916, кн. 21, стр. 171.
***** *И. С. Аксаков.* Биография Ф. И. Тютчева, стр. 306—307.
****** Там же, стр. 20.

Тютчеве перемену. Университетский товарищ Погодин сразу чует чужого, ему с Тютчевым «не говорится». «Он пахнет двором» *.

Через 20 лет Тютчев вернулся в Россию «питомцем гордого и красивого Запада» (Аксаков) [5]; он родины не узнает, борется с ее впечатлениями — именно здесь природа больше «молчит с улыбкою двусмысленной и тайной» [6]. Все больше сужается исследованиями круг его стихотворений, посвященных русской природе. Так, по-видимому, отзыв тонкой ценительницы вел. кн. Марии Николаевны об «Осеннем вечере» относит и эти стихи к южнонемецкому миру **.

У Тютчева ни слова тоски о России, напротив, даже в поздние годы он с тоской подумывает о возвращении к нелюбезным берегам дорогой родины («ces plages inaimables de la chère patrie») [7]. «Стереть великолепия Вёве ледяной губкой петербургской зимы!» [8] Он вспоминает, что через 6 недель увидит опять Гостиный двор, грустно освещенный с 4-х часов фонарями Невского,— и содрогается [9]. Достаточно говорено в тютчевской литературе об отсутствии у него живой любви к живой России (не абстрактной) [10], и все же трудно объяснить это содрогание, эту физическую дрожь. Там, где Тютчев хвалит Петербург (а в нем более всего почти европейские «острова») или петербургское общество,— он хвалит их приближение к европейскому, милое для него сходство.

Без сомнения, о славянофилах тютчевской формации думал Розанов, когда писал: «славянофилы так страстно тянутся прикоснуться к родному, так глубоко понимают его и так высоко ценят — именно потому, что так безвозвратно, быть может, уже порвали жизненную связь с ним, так поверили некогда универсальности европейской цивилизации и со всей силой своих дарований не только в нее погрузились, но и страстно коснулись тех глубоких ее основ, которые открываются только высоким душам, но прикосновение к которым никогда не бывает безнаказанным. 〈...〉 Кто не заметит 〈...〉 некоторой сумрачности в складе чувства и глубокого теоретизма в складе ума у всех наших славянофилов?» ***

Сквозь политическую и философскую любовь к России явно в Тютчеве личное равнодушие, человеческая нелюбовь. «Здесь самый значительный и господствующий надо всем прочим факт — это отвратительная погода. 〈...〉 Ah, quel pays, mon dieu, quel pays! — Et n'est on pas digne du mépris en y restant» ****. Или он пишет о богомольцах, об этой толпе, расположившейся под открытым небом,

* *Н. Барсуков.* Жизнь и труды М. П. Погодина, кн. I. СПб., 1888, стр. 310.

** Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. I. СПб., 1896, стр. 183. То же: *В. Брюсов.* Ф. И. Тютчев. Летопись его жизни.— «Русский архив», 1903, кн. III, № 12, стр. 646.

*** *В. В. Розанов.* Литературная личность Н. Н. Страхова.— В его кн.: Литературные очерки. СПб., 1902, стр. 80—81.

**** «Старина и новизна», 1915, кн. 19, стр. 163. «Ах, какая страна, мой бог, какая страна! И не достоин ли ты презрения, оставаясь в ней (*франц.*).

в ограде (все любимые тютчевские образы — «в рабском виде царь небесный») — и тотчас, «чтобы не нарушать слишком резко *этого* строя мыслей и впечатлений», рассказывает о посещении старика Аксакова, выразившего желание его повидать; старик принял его с трогательной нежностью и радостью; «C'est un simpatique vieillard, malgré son air quelque peu hétéroclite dû sans doute à sa grande barbe grise, qui lui descend sur la poitrine, et un accoutrement qui le fait ressembler à un vieux diacre en retraite» *.

Злее о добром Сергее Тимофеевиче (потому зло, что мимоходом, рассеянно) не написал бы и Кюстин [11]; положительно — гордый взор иноплеменный [12].

2

В 1844 году Тютчев писал отцу: «Как могли вы вообразить, что я опять оставлю Россию? Да если б меня назначили посланником в Париж 〈...〉 я бы поколебался». А одновременно («может быть, на несколько дней позже» — *В. Брюсов* [13]) было написано «Глядел я, стоя над Невой...», где молитва о чуде: «О, если б мимолетный дух 〈...〉 Меня унес скорей, скорее/Туда, туда, на теплый Юг...» — здесь в самых повторениях такая сила отторжения от ненавистного севера («скорей, скорее»), желание помедлить мыслью на юге («туда, туда»). Сонный хлад киммерийской грустной ночи рассеивается, перед ним край *иной — родимый* край [14].

Озера — Warmsee и Tegernsee — «огромные, светлые», «величественные снежные горы, которых перламутровые вершины ярко рисуются на темном и белоснежном южном небе»,— так пишет Киреевский [15] о близких к Мюнхену местах, и мы узнаем излюбленный тютчевский пейзаж [16]. Его воспоминания о Мюнхене не заживали; их нельзя было трогать, тотчас возникала «тоска по родине» — так называет это чувство сам Тютчев — «nostalgie, seulement en sens contraire» [1*]. В петербургскую осень стареющий Тютчев радуется первому письму жены из Мюнхена: «Ах, как оно пришло кстати. Я живо представил себе первые впечатления, которые должен был произвести на тебя вид Мюнхена»,— и еще раз переживает милые подробности — о знакомой гостинице, о квартире ее брата, с которой связана светлая память об утре того дня, когда он вернулся в Мюнхен из России **. Он сам посетил знакомые места, свидание с горами и Тегернзее было исполнено меланхолии — у него положительно не хватает жизненных сил, чтобы выносить подобные впечатления. Здесь прожита «тысяча лет» [17]. Мюнхен — подлинный Heim Тютчева.

* «Старина и новизна», 1915, кн. 19, стр. 163. «Это симпатичный старик, несмотря на свой вид несколько причудливый, который придает ему, без сомнения, его большая седая борода, опускающаяся на грудь, и его необычный наряд, который делает его похожим на старого дьякона на покое».

1* Тоска по родине, только в обратном смысле (*франц.*).

** «Старина и новизна», 1914, кн. 18, стр. 57.

3

Петру Киреевскому город Мюнхен очень понравился, хоть он весь показался ему немногим больше Мясницкой [18]. Город был бы даже прекрасен, если бы не лежал на плоской равнине, по большей части покрытой болотами и полузасохшим кустарником. Зато улицы не такие узкие и закопченные, как в других немецких городах, а дома новые и выстроенные очень красиво; много зелени, и — что в устах Киреевского было величайшей похвалою — Мюнхен из всех немецких городов на Москву самый похожий [19]. Может быть, потому это так показалось Киреевскому, что Мюнхен — город не намеренный и не случайный, как Берлин и Петербург, нелюбимые им, а выросший естественно, как Москва. Средневековье, неуклюжее обезьянство французского просвещения, вновь строящиеся дворцы и музей в нем примирены именно самою последовательностью поколений, дух коих остался в зданиях и улицах, и законно.

С декабря до февраля город занят карнавалом. На площадях палатки, и между ними чинно, в одних сюртучках, посинелые от холода, разгуливают немцы; тесные маленькие залы трещат от добросовестного галопа.

С 1825 года в городе кипит культурная работа. Король Людовик I — король художников, с замыслом: возродить художественное государство, создать из баварской столицы новые Афины. Гениальный Кленце [20] строит, Корнелиус [21] рисует, Швантгалер [22] лепит, в университете читают знаменитости [23]. До Афин все-таки далеко; жизнь кипит только в узком кругу придворных ученых и художников, а старый Мюнхен не откликается. Лейпцигская газета пишет в 1827 году: «Всё вы найдете здесь: и великолепные сокровища искусства, старого и нового, в роскошных дворцах, богатые библиотеки, наполненные книгами по всем отраслям знания, академию, университет — и все-таки кажется ни единое дыхание искусства, ни единый луч науки не оживляют общественную жизнь мюнхенцев, и в большем почете здесь немецкий Михель, нежели сын Латоны. Благожелательное, проницательное правительство работает решительно и последовательно для распространения просвещения,— а рядом реставрированные монахи завладевают вновь учрежденными монастырями, из которых ничего иного выйти не может, кроме мрака» *.

Широкие круги не затронуты просветительною деятельностью короля; в нее таким образом очень скоро проникает дух придворной кружковщины; новым Афинам недостает аттической

* «Blätter für literarische Unterhaltung», 1827, № 54; также: *I. Friedrich*. Ignaz von Döllinger. München, 1899, S. 196.

соли [24]; сам король колеблется между либералами и монахами, и попеременно побеждают то одни, то другие. Все это предрешает до некоторой степени судьбу приехавшего сюда устраиваться Гейне *.

4

Здесь, в Мюнхене, на улице Отто в доме № 248 живет Тютчев. Его знают все, он популярен; его дарят дружбой знаменитости, но он охотно знакомится и с простыми мюнхенскими обывателями. В 1859 году он пошлет через жену тысячу приветов милым жителям Тегернзее [25]; он не преминет сообщить, что встретил на водах несколько мюнхенцев [26].

Уже очень молодым человеком — он на высоте европейского образования. В 1829 году Ив. Киреевский с восторгом пишет домой о нем: «У нас таких людей европейских можно счесть по пальцам» [27]. В 1830 году он спорит как равный с Шеллингом о философии тождества, об откровении [28], и часто в его доме можно встретить стареющего философа с его геркулесовой фигурой, с лицом, выражение которого Петр Киреевский называет абсолютным [29]; Шеллинг хвалит Тютчева: «Это превосходный человек и очень образованный, с ним приятно беседовать» [30].

У Тютчева бывает и ректор университета, знаменитый классик Тирш [31], молчаливый человек, с остановившейся улыбкой и черными глазами, «один из значительнейших людей Германии» (П. Киреевский) [32]; чаще же всех местная знаменитость — поэт Эдуард фон Шенк [33], с 1828 года назначенный министром исповеданий и внутренних дел, и Аполлоний Мальтиц, дипломат русской службы, поэт, умный собеседник, знакомый литературной Германии.

Вокруг же духовная жизнь вечереющей ущербной романтики: Баадер читает в университете о Якове Беме, о его mysterium magnum [1*], Шуберт — свою «Историю души», Окен натурфилософию, и больше всего владеет умами старый Гёррес [34].

5

В конце ноября 1827 года прибывает в Мюнхен Гейне [35], а уже в середине июля 1828 года уезжает в итальянское путешествие. Но его короткое пребывание здесь становится важным, а во многом и решительным для него временем, которое остается навсегда ему памятным.

Гейне долго колебался, принять ли предложение бар. Котта — редактировать в Мюнхене «Новые всеобщие политические Анналы». Он прикован к северной Германии, разбит, устал, с новою

* Материалом этой главке и последующим обобщениям мюнхенской жизни послужили, главным образом, письма П. В. Киреевского, «Путешествие от Мюнхена до Генуи» Гейне; *I. Friedrich.* Ignaz von Döllinger.

1* Великое таинство (*лат.*).

силою стремится в Париж, но все же «стать вожаком либералов в Баварии прекрасная мысль»[36]. К тому же предложение щедрого Котта в высшей степени устраивало его материально[37].

Он приступает к своим редакторским обязанностям неуверенно и одновременно заносчиво; просит старшего, более опытного Фарнгагена не оставлять советами и помощью, направлять[38], просит Мозера присылать материалы и подбодряет себя: «Это (направление журнала) будет для людей первым знаком того, что я в Мюнхене». «Я еще молод, у меня еще нет голодающих детей и жены, поэтому я буду говорить свободно» *; «я покажу миру, что я нечто совсем иное, чем наши сонетствующие альманашные поэты (sonettierenden Almanachspoeten)» **. Но у него не было ни опытности, ни редакторского таланта; он вскоре начинает относиться к своим обязанностям как к синекуре, и вся фактическая работа падает главным образом на второго редактора Линднера[39]. старого друга Рахили[40]. Своих обязательств — помещать в каждой книжке «Анналов» по своей статье — Гейне не исполнил; за все время он напечатал в них: «Английские отрывки», критическую статью о Менцеле и отзыв о трагедии Михаэля Бера «Струензее». В мае 1828 года Гейне жалуется в письме к Менцелю: «Боже, как жалки «Анналы»! И я ничего не могу поделать!»[41] В Италии он пошутит над прекрасной Матильдой: «Миледи, вы ничего не понимаете в политике. Вот если бы читали «Политические Анналы»...»[42]

Под редакцией Гейне «Анналы» обесцвечиваются, замирают; радикальные обещания совершенно остались невыполненными; конечно, здесь не только редакторская неопытность; тон мюнхенских статей самого Гейне сдержан по сравнению с его же более ранними произведениями; здесь, несомненно, и личная воля. «Политические Анналы» — распространенный либеральный орган; сам король внимательно к нему относится; между тем в Мюнхенском университете вакантна кафедра истории немецкой литературы; назначение же зависит лично от короля.

У Гейне складывается план — получить профессуру и осесть в Мюнхене; профессура привлекала его уже с тех пор, как его товарищ по «Молодой Палестине»[43] Эдуард Ганс стал профессором Берлинского университета[44]. Свое намерение Гейне начинает проводить с редкой настойчивостью. Уже вскоре по приезде Михаэль Бер[45] знакомит его с земляком Шенком (они оба родились в Дюссельдорфе), и Шенк принимает видимое участие в судьбе Гейне[46]; вскоре он также завязывает дружеские отношения с Тиршем, с архитектором Кленце, людьми влиятельными и близкими к королю.

* Heinrich Heines Briefwechsel. Hrsg. von Friedrich Hirth. München und Berlin, Bd. I—II, 1914—1917. Bd. I, S. 479—480 (d. 19. Oktober 1827, an Varnhagen von Ense).

** H. Heines Briefwechsel, Bd. I, S. 494 (Silvesterabend 1827, an F. Merckel).

Больше всех старается сам Гейне и при этом переступает все границы литераторской этики. Преподнося королю через барона Котта экземпляр «Reisebilder» и «Книги песен», Гейне просит намекнуть королю, что сам автор много мягче, лучше и, пожалуй, совсем не похож на его ранние произведения. Король достаточно умен, чтобы оценить клинок по его остроте, а не по хорошему или дурному употреблению, которое из него делают. В письме к Шенку он еще откровеннее: он желает обратить свою деятельность на добро, и король когда-нибудь еще поблагодарит Шенка за его назначение [47]. Нет сомнения, «Анналы» были скучны и сдержанны в угоду королю.

Мало того, Гейне нельзя назвать даже политически честным редактором: он открыл столбцы «Анналов» заведомому провокатору, авантюристу Витту фон Дёррингу [48] для защиты малопопулярного брауншвейгского «бриллиантового» герцога, причем просит Витта выхлопотать за это ему брауншвейгский орден [49].

Между тем внутри ученого мира завязывается борьба; предостережение, которое бросил Берне едущему в Мюнхен Гейне: «Остерегайтесь иезуитов»,— оказывается основательным. Так называемая конгрегация католиков не может допустить. чтобы автор «Reisebilder», кощун и непочетник, осел в Мюнхене. Летом 1828 года (т. е. когда Гейне уже был в Италии, но вопрос о его профессуре еще не был решен) конгрегация открыто выступает против Гейне в своем органе «Eos» при ближайшем участии Баадера, Гёрреса, Рингсейса и Дёллингера. Застрельщиком выступает Дёллингер [50]; в ряде резких статей он развенчивает Гейне [51] — как писателя и политического деятеля; он выставляет на вид еврейство Гейне; Гейне, никогда не видавший аристократов, не вправе говорить об уколах аристократии; в статьях рассыпаны намеки на финансовые таланты Гейне. Интереснее и больнее критическое отношение к гейневским историческим концепциям, их произвольному и внешнему характеру. Всего больнее намеки на угодничество и сервилизм Гейне.

Впрочем, выступления Дёллингера особого успеха не имели, и в правительственных репрессиях, вскоре начавшихся против конгрегации и «Эоса» (король заявил: «Мне не нужно ни иезуитов, ни эозитов»[52]), свою роль сыграли резкие выступления в «Эосе» против Фосса [53], которого защищал Гейне [54]. Дёллингер уже в ноябре-декабре 1828 года поместил в парижском «Mémorial catholique» очень резкую статью, главным образом против Шенка (впрочем, не названного по имени), «с особою ловкостью выбирающего невежественных субъектов в профессора лицеев и университетов» *.

Все же страстное домогательство Гейне не достигает цели. Нетерпение его безгранично; он уезжает в Италию, надеясь в

* *I. Friedrich.* Ignaz von Döllinger, S. 191—192, 207—215. *L. K. Goetz.* Ignaz von Döllinger.— «Beilage zur Allgemeinen Zeitung», 1848, № 261.

самом скором времени вернуться в Мюнхен. Первым делом по прибытии во Флоренцию он бежит на почту справиться, не пришло ли письмо от Шенка [55]. Он нарочно задерживается во Флоренции, чтобы получить наконец декрет о назначении [56]. Ответ так и не пришел. Еще в 1831 году он говорит с нескрываемой горечью, что его друг Шенк принес его в жертву иезуитам.

Эта мюнхенская обида не заживала всю жизнь. До самой смерти Гейне с загадочным, почти маниакальным упорством издевается над Массманом [57], довольно почтенным ученым; какая-то неприязнь была между ними уже в Гёттингене, но она выросла в ненависть именно в Мюнхене: Массман занял в 1829 году ту самую кафедру, которой напрасно домогался Гейне *. Гёрреса и Шеллинга, о которых Гейне с большим почтением отозвался в одной из своих мюнхенских статей («„Немецкая литература" Вольфганга Менцеля»), он преследует беспощадно и неутомимо. Общая его ненависть к католическому духовенству тоже коренится в роли мюнхенского клира в его неудаче **. Здесь же корни той полемики, на которую отозвалась вся литературная Германия — даже старый Гете,— полемики с Платеном [58]. О короле Людовике Гейне отзывается тепло еще во «Французских делах» (это вызвало отповедь Берне), но, по-видимому, он вскоре убедился, что и Людовик был виновен в его неудаче,— и осмеивает «маленького тирана и скверного поэта» [59] при всяком удобном случае; ему посвящены «Песнопения» [60], и в «Atta Troll» пародируется своеобразный Partizipial-Stil [1*] короля.

Злобные выпады против мюнхенцев есть даже в «Романцеро» (ср. в особенности «Der Ex-Nachtwächter»).

6

Откуда же эта глубокая ненависть? Откуда такое глубокое желание профессуры, брауншвейгского ордена? Конечно, здесь и тщеславие, черта семейная. Оба брата Гейне — Густав и Макс в достаточной мере ценили — первый свое австрийское баронство, второй русское дворянство и звание лейб-медика — и оба имели ордена [61]. Но, конечно, это не только тщеславие, даже главным образом не тщеславие. Гейне в полном смысле слова бродяжил по Германии и никак не мог осесть. Лудольфу Винбаргу он напомнил птичку божию: «Открытый чемодан, разбросанное белье, два или три томика, пара элегантных тросточек с нестертыми следами упаковки, и прежде всего сам человечек (das Männchen):

* *G. Karpeles.* H. Heine. Aus seinem Leben und aus seiner Zeit. Leipzig, 1899, S. 111—112.

** *C. Puetzfeld.* Heinrich Heines Verhältnis zur Religion. Berlin, 1912, S. 107.

1* Стиль, изобилующий сложными синтаксическими конструкциями (*нем.*).

хотя он уже несколько месяцев дышал гамбургским воздухом и утвердился в одном почтенном гамбургском доме, он все-таки имел вид путешественника, который только накануне вышел из почтовой кареты и провел несколько беспокойную ночь в гостинице» *. Мюнхенский период Гейне был последней и самой сильной попыткой прикрепиться к почве Германии, избыть свою бездомность и необеспеченность, стать как все, быть профессором, иметь орден. После Мюнхена Гейне больше таких попыток не делает и вскоре эмигрирует в Париж. Становится понятной ненависть к вырвавшим почву из-под его ног. Быстро после этого растущая революционность Гейне не есть ли отчасти следствие обостренного теперь, после неудачи, чувства бездомности, отрешенности от земли? Что касается политических уступок и уклончивости, они коренятся в самых основах гейневского мировоззрения, его морали. Он сознательно вступает в сделку с Людовиком, так же как и сознательно впоследствии будет подчеркивать свой роялизм во «Французских делах» 1831—1832 гг. и «Лютеции» 1840—1843 гг., а в последней возвеличит Людовика-Филиппа. Когда германские правительства начинают подозрительно относиться к «Молодой Германии» [62], Гейне в письме к Лаубе [63] развивает целую программу политического индифферентизма.

«Проводите решительную грань между политическими и религиозными вопросами. В политических вы можете делать столько уступок, сколько захотите, ибо политические государственные формы и правительства — только средства; монархия или республика, демократические или аристократические установления — все это равноценно, пока еще не решен бой за основные жизненные принципы, за самую идею жизни; только позже встанет вопрос, при помощи какого средства может быть осуществлена в жизни эта идея,— при помощи монархии, или республики, или аристократии, или даже абсолютизма ⟨...⟩ даже против этого последнего у меня вовсе не такое большое предубеждение» **. Ценою этих политических уступок можно купить право свободно говорить о морали и религии (в сущности мораль и религия — это одно и то же — мораль и есть религия, перешедшая в нравы). И о религии и о морали Гейне мюнхенского периода мы знаем. Это было время веры в личную божественность и непогрешимость. Еще в полной силе были впечатления берлинских лет гейневского гегельянства с их прямолинейным утверждением личности как божества, живого закона морали и источника всякого добра и всякого права ***. В его мюнхенском письме к сдержанному

* Ludolf Wienbarg's Wanderungen durch den Tierkreis. Hmbg., 1835, S. 147; см. также: *A. Strodtmann.* H. Heines Leben und Werke. 2. Aufl. Bd. I. Berlin. 1873, S. 616.

** H. Heines Briefwechsel, Bd. II, S. 86 (d. 23. November 1835, an Heinrich Laube).

*** H. Heines sämtliche Werke. Hrsg. von Prof. E. Elster. Bd. VI. Leipzig und Wien, 1890, S. 48 («Geständnisse»).

Фарнгагену лукавая, но убедительная проповедь аморализма, в которой уже слышатся звуки новой морали Ницше: «В Германии не зашли еще так далеко, чтобы понять, что муж, который желает достичь словом и делом лучшего, имеет право задолжать в нескольких маленьких подлостях, совершенных из шутки или из выгоды, если только этими подлостями (т. е. действиями, которые в основе своей неблагородны) он не повредит великой идее своей жизни,— эти подлости иногда даже достойны похвалы, если они дают нам возможность тем достойнее служить великой идее нашей жизни 〈...〉 Это в защиту всех подлостей, которые я еще намерен совершать в этой жизни»*.

Недаром Гейне в Мюнхене читает с восторгом «Ардингелло» [64], он чувствует себя сродни с этим демоном, который некогда штурмом возьмет Олимп [65].

С глубочайшим презрением Гейне относится не только к политическим приличиям, но и к самой политике; в краткой заметке о Витте фон Дёрринге он заявляет, что на великие явления политической жизни следует смотреть с высоким поэтическим равнодушием, судить не как моралист и не как политик, а как разумный зритель в большом театре, где комедиантов хвалят и порицают не за их роль, а за их игру. И быть может, роль Витта не принадлежит к числу так называемых хороших ролей, она, быть может, даже не совсем благородна, и честные немецкие рецензенты имеют право сердиться на него. Но он настроен тоньше, он критикует не роль, а игру, и с этой точки зрения Иоганн Витт фон Дёрринг редкий мастер, и его ловкость, удивительное господство над языком, талант обходительности и остроумного лукавства в отношениях заслуживают величайшей похвалы **. Здесь обнаружены главные предпосылки гейневской морали — эстетические.

В Мюнхене снова оживилась поэтическая деятельность Гейне. Какая ирония судьбы! — вспоминал он в 1830 году: «я, любящий больше всяких других занятий следить за грядами тучек, угадывать метрическую прелесть слова, подслушивать тайны стихийных духов и погружаться в чудесный мир старых сказок,— я должен был издавать «Политические Анналы», обсуждать современные интересы» ***.

7

Зима 1828 года была тяжела для Гейне. Он приехал подавленный заботами о хлебе, о недававшейся карьере; в Мюнхене ему досаждала скучная редакторская работа. Его письма полны жалоб: ужасный климат, он его убивает; всюду духовная мелкота, самая глубочайшая; его мучают нестерпимо головные боли;

* H. Heines Briefwechsel, Bd. I, S. 507 (d. 1. April, 1828).

** H. Heines sämtliche Werke, Bd. VII. S. 258 («Iohannes Witt von Dörring»).

*** Ib., S. 42.

наконец, он заболевает настолько серьезно, что думает о распоряжениях на случай смерти.

Вся тяжесть неудачной любви к Амалии и Терезе[66], соединяясь, гнетет его. Перед тем как отправиться в Мюнхен, он свиделся с Амалией и ее мужем; горечь письма, в котором он рассказывает об этом свидании, насмешки над мужем свидетельствуют, что и это чувство еще не изжито. Амалия прибыла в Гамбург как раз в тот день, когда вышло в свет новое издание «Юных страданий». Гейне пишет: «Не правда ли, свет глуп, и нелеп, и безотраден, и пахнет засушенными фиалками?» * Уже в Мюнхене, в феврале 1828 года он получил известие, что Тереза Гейне обручена с доктором Галле.

«Зима была тогда и в моем сердце, мысли и чувства были точно покрыты снегом, так было сухо и мертво на душе; к этому присоединилась гадкая политика, скорбь по одной милой умершей девушке, и одно старое раздражение, и насморк. 〈...〉 Наконец настал день, когда все изменилось. 〈...〉 Тогда и во мне началась новая весна»[67].

«Новая весна» — новая лирическая тема Гейне, название сборника, задуманного и возникшего в Мюнхене; она связана с домом Тютчевых.

С Тютчевыми Гейне мог познакомиться и через Шенка, и через Линднера, были у них и другие общие знакомые — Аполлоний Мальтиц, например, с которым Гейне встречался в Берлине, в салоне графини Гогенгаузен[68]. Первая дата их дружбы — дата весенняя, и письмо, в котором Гейне говорит о Тютчевых, выделяется по импрессионистской смене капризных настроений. Письмо это — к Фарнгагену от 1 апреля 1828 года; Гейне пишет, что живет как grand Seigneur [1*], и те пять с половиной человек, которые умеют здесь читать, дают ему понять, что они его ценят. «Дивные женские знакомства! 〈...〉 A propos! [2*] Не знаете ли Вы дочерей графа Ботмера в Штутгарте, где Вы часто бывали? Одна из них уже не совсем молодая, но бесконечно прелестная, она в тайном браке с моим лучшим здешним другом, молодым русским дипломатом Тютчевым, другая — еще совсем молодая, прекрасная ее сестра; с обеими дамами у меня полные роскоши и красоты отношения; они обе, мой друг Тютчев и я часто обедаем вместе, partie quarrée [3*], а вечером я нахожу у них еще несколько прекрасных дам и болтаю по душе, по большей части рассказываю истории о привидениях. Повсюду в большой жизненной пустыне я умею открывать прекрасные оазисы». После этого резкий переход, напоминающий немотивированные переходы в гейневской

* H. Heines Briefwechsel, Bd. I, S. 480 (d. 19. Oktober 1827, an Varnhagen von Ense).
[1*] Вельможа (*франц.*).
[2*] Кстати (*франц.*).
[3*] Вчетвером (*франц.*).

прозе: бесконечная печаль охватывает его, и он еле сознает, что пишет. Англичане начинили его своим сплином *.

Это письмо сразу вводит нас в тютчевский круг, аристократический, изящный и живой. В самом Тютчеве было, несомненно, какое-то личное, интимное очарование. Петр Киреевский поехал в Мюнхен кем-то или чем-то предубежденный против Тютчева, но был сразу обезоружен «тютчевским обхождением» [69]; Тютчев из тех людей, которые полезны «даже только присутствием своим» **.

Тогда уже Тютчев был несравненным собеседником, остроумным и изящным «жемчужноустом» (слово о нем кн. Вяземского) [70]. Уже в 1825 году Погодин о нем записывает: «Мечет словами» [71]; за два года до смерти Тютчева его посетил давнишний мюнхенский знакомый, дипломат Будурис, и привел Тютчеву несколько его propos. «Должно быть, значит, я уж и тогда говорил mots»,— замечает Тютчев ***. Mots Тютчева запоминались, таким образом, на десятки лет. И Гейне оживает в беседах с Тютчевым, он находит здесь напряженность и остроту, которая была нужна ему в мюнхенской «Kleingeisterei» 1* и вызывала на ответы.

Кажется, одно из этих mots Тютчева мы слышим в мюнхенских страницах Гейне. В самом конце статьи о «Немецкой литературе» Вольфганга Менцеля, после упоминания (кстати, почти внезапного, предыдущим не вызванного) о России, говоря о молодом и старом Гете, Гейне замечает: «Очень метко сравнил один остроумный иностранец нашего Гете со старым разбойничьим атаманом, который отказался от ремесла, ведет честную обывательскую жизнь среди уважаемых лиц провинциального городка, старается исполнять до мельчайших подробностей все филистерские добродетели и приходит в мучительное смущение, если случайно с ним встречается какой-нибудь беспутный парень из Калабрийских лесов и хочет напомнить старые товарищеские отношения» ****.

Остроумных иностранцев, кроме Тютчева, в Мюнхене Гейне не знал, вопрос о Гете, оживленно дебатировавшийся тогда в немецкой литературе и занимавший Гейне, конечно, мог быть предметом разговоров у Тютчевых. Да и сама острота по композиции сильно напоминает тютчевскую, например следующую: «Некто очень светский был по службе своей близок к министру, далеко не светскому. Вследствие положения своего, обязан он был являться иногда на обеды и вечеринки его. «Что же он там делает?» — спрашивают Ф. И. Тютчева.— «Ведет себя очень прилично,— отвечает он,— Как маркиз-помещик в старых французских оперетках, когда случается попасть ему на деревенский праздник, он ко всем благоприветлив, каждому скажет любезное ласковое

* H. Heines Briefwechsel, Bd. I, S. 508.

** *И. В. Киреевский.* Полн. собр. соч., т. I. М., 1861, стр. 58.

*** *И. С. Аксаков.* Биография Тютчева, стр. 27.

1* Мелкость духовной жизни (*нем.*).

**** H. Heines sämtliche Werke, Bd. VII, S. 256.

слово, а там при первом удобном случае сделает пируэт и исчезнет»*. В подобного рода остротах вовсе нет элемента Witz — игры словами, понятиями, внезапности оксюморных сопоставлений и т. д. Они, собственно, представляют небольшие рассказцы, *остроумные* тонкой наблюдательностью к жестам и мимике. Тютчев знал и другое остроумие — каламбурное; оба эти вида «тютчевианы» восходят к сатире XVIII века. Тон беседам и всему тютчевскому салону давала хозяйка — Нелли Тютчева и ее сестра. В их красоте было нечто болезненное; Ботмеры все плохо кончали, были странными, капризными людьми; «для писателя романов в этом семействе можно было найти довольно материалов занимательных» **.

Нелли Тютчева даже на нелюдима Петра Киреевского, «мюнхенского медвежонка», произвела сильное впечатление; он дает ей уроки русского языка, и мать его поддразнивает «сен-прейством»; по горячности его оправданий можно подумать, что, пожалуй, до «сен-прейства» было недалеко.

Из дам, бывающих у Тютчева по вечерам, одну мы можем назвать — ей Гейне кланяется в письме к Тютчеву: это баронесса Амалия фон Крюднер, урожденная Лерхенфельд; Гейне шутливо ее зовет госпожа фон Вулкан, урожденная Медицейская, Frau décharseuse d'affaires [72].

Тютчевский салон принял живое участие в судьбе Гейне; здесь он встречался с Шенком, быть может здесь виделся и с Шеллингом. Не получая писем от Шенка, Гейне из Флоренции пишет Тютчеву письмо [73], из которого явствует, что Тютчев был вполне осведомлен в гейневском деле и играл в нем активную роль. Письмо написано в обычном для Гейне «ребячески-доверчивом» тоне, но тон этот — старшего друга. Гейне, по-видимому, совершенно уверен, что «милый Тютчев» сразу исполнит его поручения — тотчас передаст Шенку вложенное для него письмо и «употребит свои дипломатические таланты, чтобы выведать у Шенка состояние дел, не подав в то же время виду, что об этом просит сам Гейне». При этом Гейне обнаруживает и степень знакомства с Тютчевым. Он так объясняет в письме молчание Шенка: «Тысячи причин могут быть поводом к его молчанию, но *так как он поэт*, то я подозреваю, что это лень, та *лень духа*, которая так злостно к нам пристает, когда мы должны писать своим друзьям. *Это замечание относится и к вам*» ***. По-видимому, Гейне знает, что его друг — поэт и, быть может, успел подметить черту действительно для Тютчева характерную — «лень духа» и отвращение от переписки. Гейне делает запросто Тютчеву кой-

* *Ф. И. Тютчев*. Полн. собр. соч. Изд. 6-е, испр. и доп. СПб., 1912, стр. 601.

** Из дневников и записной книжки графа П. Х. Граббе, «Русский архив», 1889, т. III, № 9, стр. 680.

*** H. Heines Briefwechsel, Bd. I, S. 529—531.

какие распоряжения относительно пересылки ему корреспонденции, передает привет Линднеру. «Мой поклон госпоже Тютчевой; она отличная женщина. Я ее очень люблю, и этим все сказано». Так же фамильярно он кланяется и «милейшей сестре» Тютчева (т. е. графине Ботмер) и тетке.

8

Отношения Гейне к Тютчеву, разумеется, иного измерения. Тютчев был для него дилетантом, русским дипломатом и политиком, но не сколько-нибудь заметной поэтической величиной. Зато отношения к тютчевскому кружку отразились в его поэзии.

За мюнхенское время Гейне пишет ряд стихотворений для нового сборника «Neuer Frühling» и «Verschiedene». Сборники Гейне не соответствуют обычному представлению о них. Это были романы, в которых каждое отдельное стихотворение играло роль главы; главы объединялись определенною лирическою темою и даже одною героинею. Так, сборник «Юные страдания» связан с именем Зефхен, «Лирическое интермеццо» — с именем Амалии, а «Возврат» — с именем Терезы Гейне. Подобно этому сборник «Новая весна» связывается с именем графини Ботмер, свояченицы Тютчева. Гейне и в поэзии и в прозе произвел расширение тем, канонизировав как темы *личную жизнь*, от любви до скандала. Мы легко различим в его искусстве анекдотические подробности, интимные кружковые намеки.

Бóльшая часть стихотворений сборника «Neuer Frühling» написана по заказу композитора Альберта Метфесселя; из сорока четырех стихотворений только восемнадцать написаны в Мюнхене; из них, по указанию Эльстера, к графине Ботмер относится всего десять стихотворений *.

Сборник «Новая весна» решает прежде всего некоторую формальную задачу, о чем говорит сам Гейне в предисловии к нему. Существуют два рода песен: один, являющийся отзвуком средневековых,— мастер его Уланд, и другой — новые песни, обнажающие чувства «правды ради». «И интересно наблюдать, — продолжает Гейне,— как один из обоих песенных родов заимствует у другого внешнюю форму».

* Собственно говоря, если вступать на путь биографических догадок и если это интересно, можно в героини не столько «Neuer Frühling», сколько мюнхенского периода зачислить не только свояченицу, но и жену Тютчева. В письме к Фарнгагену Гейне говорит о «бесконечной прелести уже не совсем молодой Тютчевой» и «божественной красоте совсем еще юной ее сестры»; у него «с обеими дамами полные красоты отношения» [74]. В «Reisebilder» Гейне вспоминает: «Темное или белокурое солнце снова пробудило весну в моем сердце». Тогда кружковый смысл получил бы один тютчевский перевод из Гейне («В которую из двух влюбиться...» из цикла «Verschiedene»). Стихотворение Гейне относится к мюнхенскому периоду (датируется 1827 г.); засвидетельствованная первая дата отношений Тютчевых и Гейне — до апреля 1828 г. «Буриданов друг» тютчевского перевода в связи с предыдущим – мог иметь в тютчевском кружке особый смысл [75].

Оксюморное противоречивое слияние темы и формы — давняя задача Гейне; так, во «Fresco-Sonette» он слил каноническую сонетную форму с пестрыми романтическими темами. «Neuer Frühling» — новый шаг по пути стилизации народной песни. Приемы этой стилизации значительно изменены по сравнению с прежними сборниками. В расположении глав-стихотворений видна, однако же, та же система, что и в «Интермеццо» и в «Heimkehr». система, преследующая цели наибольшей наглядности конструкции, как сюжетной, так и метрической (Гейне придавал большое значение даже зрительной стороне стихов). Стихотворение, которым начинается сборник,— «Unterm weissen Baume sitzend». (Сидя под белым деревом, поэт слушает свист ветра, следит немые облака. Белые хлопья падают на него с веток, и, огорченный, он думает, что это дерево сыплет на него снег. Но с радостным испугом он замечает, что это вовсе не снег, а весенние цветы. Зима обращается в май, снег — в цветы, а его сердце любит снова.) Под конец сборника стихотворение 31-е [76] построено на обратной сюжетной ситуации: сидя под цветущей липой, поэт мечтает о снежных сугробах. Оба стихотворения написаны в 1830 году.

Анекдотические черты места и времени и кружковые намеки, встречающиеся в стихотворениях, касаются местных интересов, иногда политических споров кружка. Своеобразие этих стихотворений — в совмещении натурсимволики с прозаическими подробностями мюнхенской жизни; стихотворение живет двойной жизнью: в глубине его — кружковая семантика. «Теснит нужда, звонят колокола, а я совсем потерял голову; весна и пара прекрасных глаз вступили в заговор против сердца...» [77]. Быть может, это отголосок занимавших тютчевский кружок дел самого Гейне — тайные подкопы против него иезуитской конгрегации во главе с Дёллингером [78] («звонят колокола», «заговор»)*. Еще прозрачнее стихи: «Наши сердца заключили *священный союз*, они крепко прижались друг к другу и поняли друг друга вполне. Ах, только молодая роза, бедный член союза, была почти раздавлена» [79]; вне кружковых бесед метафоры этого стихотворения («священный союз», «член союза») неожиданны, но как отзвук политических бесед у Тютчевых они приобретают иронический смысл.

Отношение к политике вообще отразилось в сборнике, послужило мотивом пролога. Амур, мучая, похищает у поэта копье и меч, вяжет его любовною цепью, и в милых оковах он извивается от радости и страданья, между тем как другие должны сражаться в великой битве века [80]. По-видимому, роль тютчевского кружка в мюнхенских политических настроениях Гейне была довольно значительна. В письме к Мозеру из Флоренции Гейне

* *I. Friedrich.* Ignaz von Döllinger, S. 191—192, 207—215; *L. K. Goetz.* Ignaz von Döllinger.

вынужден был объясниться: напрасно полагают, что он больше не будет выступать против дворянства, потому что живет в средоточии знати и любит милейших аристократок *.

Недаром и при последнем свидании Гейне с Тютчевыми (в Вандсбеке, 1830) [81], при изменившемся политическом настроении, Гейне чувствует раздражение против графини Ботмер, только потому, что она аристократка [82].

9

Как же относился Тютчев к роману, разыгрывавшемуся на его глазах, в его доме? Ничего положительного по этому поводу мы не можем сказать, но выскажем одно предположение.

В «Современнике» 1839 года было напечатано стихотворение Тютчева «Не верь, не верь поэту, дева...» Хронология тютчевских стихотворений безнадежно шатка; те стихотворения, где нет случайной даты (а таких большинство), с большим трудом поддаются какому-либо приурочению во времени. Год напечатания дает, конечно, только terminus ad quem и при той хаотичности, в какой появлялись стихи Тютчева в печати, ничего не выясняет; в «Современнике» за 1838 год, например, появилось впервые одно его стихотворение с датой 1827 года (впрочем, спорной) [83], в том же журнале за 1837 год — другое стихотворение, датированное 1830 годом [84]. При незнании хронологии можно говорить лишь очень условно об известном приурочении произведений к действительности.

Уже Тургенев заметил соответствие творчества Тютчева с его жизнью; все его стихи не сочинены, но кажутся написанными на случай, как того хотел Гете [85]. Не воплощение поэтического, а поэтическое переживание составляет основу его творчества, и величайшей заслугой Жуковского он считал, что «*душа* его возвысилась до строю, *он стройно жил*, он стройно пел» [86]. Несомненно, в стихах Тютчева — самая надежная поэтическая летопись его интимной жизни.

И стихотворение «Не верь, не верь поэту, дева...», конечно, вовсе не есть ответ на отвлеченную тему о любви и творчестве, а содержит действительное обращение к деве, говорит о реальном поэте. Самая страстность тона (в повторениях первой строки; в антитезе: «пуще пламенного гнева страшись поэтовой любви!») исключает возможность видеть в этом произведении нечто сочиненное, род Conventionellyrik.

Обратим внимание на 4-ю строфу [87]:

Вотще поносит или хвалит
Поэта суетный народ...
Он не змиею сердце жалит,
Но, как пчела, его сосет.

* H. Heines Briefwechsel, Bd. I, S. 625 (d. 6. September 1828).

Именно в любви к графине Ботмер у Гейне доминировал момент артистический; любовь как бы давала новый материал его поэтическим переживаниям — вспомним, что бо́льшая часть сборника «Новая весна» написана для композиций Метфесселя.

Итак, может быть, не будет слишком большою смелостью предположить, что стихи эти обращены к свояченице Тютчева графине Ботмер и написаны они по поводу ее увлечения Генрихом Гейне; предположение это может быть подкреплено или опровергнуто только прочно установленной хронологией стихотворения.

10

В июле 1828 года Гейне уехал в Италию; в Италии он узнал новые встречи; параллелизм выдержан последовательно до конца: тема итальянского июля («Путешествие от Мюнхена до Генуи») повторяет ряд мотивов «Новой весны», но в сгущенных, передержанных тонах; лирическая тема весенней любви сменяется темой любви чувственной, летней. Символика цветов также более насыщенна; параллелизм уступает место иллюзорности — в сне о похоронах розы, раздавленной при объятиях (реализация контурного мотива «Новой весны»). Вскоре наступает осень; смерть отца вызывает Гейне из Италии [88] и надолго угнетает; начинаются литературные дрязги, вызванные полемикой с Платеном; Гейне вынужден снова жить в «проклятом» Гамбурге; здесь он старается рассеяться. Весною 1830 года, усталый от невеселого гамбургского веселья, больной, Гейне уединяется в сельскую местность Вандсбек, где снова начинается его оживленная литературная деятельность; в странном, но у Гейне понятном сочетании идут занятия Библией и историей французской революции. «Как есть птицы, которые предчувствуют всякую революцию в природе, как грозу, наводнение и т. д., так есть и люди, у которых при этом душа бывает оглушена, расслаблена и как-то странно цепенеет. Так объясняю я себе свое состояние в этом году, до конца июля. Я чувствовал себя свежим и здоровым, но не мог заниматься ничем другим, как только историей революции, день и ночь 〈...〉 И когда пришло известие о Великой неделе, мне казалось, что это понятно само собою, что это лишь продолжение моих занятий» *.

В Вандсбеке Гейне прожил весну 1830 года, «среди мемуаров о революции и начинающих зеленеть деревьев».

В этом уединении, только изредка прерывавшемся приездами Лаубе или Левальда, его совершенно неожиданно посетили Тютчевы по пути в Россию; Тютчевы (Федор Иванович, его жена и свояченица) нарочно завернули в Вандсбек, чтобы повидать его.

* H. Heines Briefwechsel, Bd. I, S. 627 (d. 19. November 1830, an Varnhagen von Ense).

Что-то, по-видимому, отравило радость этого свидания, какая-то неловкость возникла между ранее близкими людьми; воспоминание Гейне об этой встрече (в письме к Фарнгагену от 11 июня) проникнуто чувством досады на себя, тайной жалостью к другу. Он обвиняет себя в мелочной вражде ко всему, что пахнет знатью: «И милая приятельница, которую я люблю, как собственную душу, должна была выслушать от меня много воркотни, исключительно потому, что она ганноверская графиня и роковым образом принадлежит к дворянскому роду. Это уже болезнь, болезнь, которой я должен стыдиться. Ибо, например, эта моя приятельница (не знаю, зачем мне замалчивать ее имя,— Тютчев, его жена и свояченица с трогательной любезностью посетили меня здесь по пути в Петербург), эта приятельница утешила меня в горе, которым я обязан самой плебейской каналье (меня удручают домашние неприятности)» *.

Стихотворение, написанное в Вандсбеке,— это то 31-е стихотворение сборника «Новая весна», о котором мы уже упоминали [89]. Сидя вдвоем с возлюбленной под цветущей липой, поэт хотел бы, чтобы холодный северный ветер намел внезапно белый снежный сугроб и чтобы они, укрытые шубой, в пестро расписанных санях, со звоном колокольчиков, пощелкивая бичом, скользили по рекам и полям. Заключать из этого стихотворения, как делают некоторые биографы, что Гейне собирался ехать с графиней в Россию, конечно, не следует. С гораздо большим правом можно отметить, что в деталях санной езды отражены рассказы Тютчева.

Гейне больше не встречался с Тютчевыми [90].

Но, подобно тому как он не забывал мюнхенских обид, он долго помнит о своих мюнхенских друзьях, и в особенности о Тютчевых. Уже захваченный парижской жизнью, в конце 1832 года, он наказывает своему другу Гиллеру, едущему в Мюнхен: «Спросите (у Линднера), в Мюнхене ли еще Тютчевы и что они поделывают. Не забудьте об этом» **. В письме от того же года к Тиршу он сожалеет, что вряд ли снова удастся побывать в Мюнхене ***.

Перечислим случаи, когда поэты могли узнать и расспросить друг о друге, вернее — русские связи Гейне. Живым посредником между ними мог быть Макс Гейне, занимавший в Петербурге довольно важный пост лейб-медика, вращавшийся в среде видного чиновничества; по своим журнальным занятиям он соприкасался и с литературной петербургской средой (впрочем, специфически немецким ее кругом), а брак с вдовой лейб-медика Арендта ввел его и в аристократическое общество; все же мы ничего положительного не знаем о сношениях Макса с Тютчевым.

* Ib., S. 612.
** H. Heines Briefwechsel, Bd. II, S. 26.
*** Ib., S. 17.

В 30-х — 40-х годах Гейне был знаком со многими парижскими дипломатами, в том числе и с русским посланником графом Паленом, оказавшим ему важные услуги сообщением ценных данных, освещающих дамасское дело *. В 40-х же годах Гейне встретился в Париже у Леве-Веймара с Ал. Ив. Тургеневым; но Гейне был, по-видимому, с ним мало откровенен, что немного обидело «маленького Гримма».

В 1843 году Гейне встретил в Париже петербургского приятеля Макса, Н. И. Греча; Греч много рассказывал ему о Максе и матери Гейне, с которою он также был знаком и незадолго до того виделся [91]. Гейне мог, конечно, у Греча узнать про Тютчевых.

В том же году на пути в Мюнхен Тютчев останавливался в Берлине у общего их друга Фарнгагена; в 1843 же году Тютчев был в Париже[92]; вторично был он в Париже в 1853 году, но Гейне не посетил [93].

Кроме того, по свидетельству Макса, впрочем нигде не подтвержденному, Гейне во время его болезни посещали неоднократно «русские дамы, которые в России пользуются большим уважением и весом»**.

То обстоятельство, что при этих связях с Россией нам ничего неизвестно о сношениях обоих поэтов, показательно. Пути их разошлись.

Между тем у нас есть одно позднее его свидетельство о сборнике «Neuer Frühling» и его связи с Тютчевыми.

В конце октября 1850 года больного Гейне посетил молодой литератор Адольф Штар. Гейне жил тогда (вернее, умирал) на Rue d'Amsterdam в грустной близости от Монмартра. В полутемной комнате, где Гейне уже несколько лет являл Европе редкое зрелище остроумного мертвеца, шел незначительный разговор о какой-то картине. Внезапно Гейне вспомнил другое время. Вот слова посмертной куртуазии, postumer Galant'rie: «Я припоминаю историю о другой картине, случившуюся в Мюнхене со мной и одной дамой, которая все бредила моим стихотворением о сосне на хладной скале. Однажды я посетил вместе с нею картинную галерею, где маленькая прелестная картинка бросилась мне в глаза. Она изображала девушку, которая задремала над чтением книги, лежавшей у нее на коленях; молодой парень тихонько проводит ржаным колосом у нее под носом, чтобы ее разбудить. Я попросил одного молодого художника скопировать для моей приятельницы эту картину, и, чтобы подразнить ее чрезмерной ее восторженностью, я написал на обороте очень красивым почерком то стихотворение о сосне» ***.

* Ib., S. 89 (d. 23. November 1835, an H. Laube). См. также «Lutecia», ч. I, гл. VII.

** *Maximilian Heine.* Errinnerungen an Heinrich Heine und seine Familie. Berlin, 1868, S. 98.

*** *Adolf Stahr.* Zwei Monate in Paris. Oldenburg, 1851, S. 338.

Молодой художник — Теофиль Гассен, он срисовал картинку Ротари для графини Ботмер *.

Это свидетельство интересно для нас. Оно объясняет, почему сборник «Новая весна» носит motto «Ein Fichtenbaum steht einsam», и, быть может, возникновение тютчевского перевода этого стихотворения из восторженного увлечения им в его доме.

Лучше же всего это воспоминание больного позволяет нам почувствовать остроумие молодости той поры.

11

Личное общение Тютчева и Гейне длилось, таким образом, недолго; оно продолжается весну и начало лета 1828 года и возобновляется только на краткое время свидания в Вандсбеке, летом 1830 года. Но мы уже видели, насколько прочные нити привязывали Гейне к тютчевской семье; мы указали также, какое важное значение имел мюнхенский период в жизни Гейне, на напряженную предреволюционную атмосферу свидания в Вандсбеке.

Месяцы общения в такие периоды, насыщенные мыслью и чувством, плодотворнее многих лет ровных дружб.

Настоящая глава является вводной — к анализу взаимоотношения Тютчева и Гейне как поэтов и политических мыслителей. Прежде чем это сделать, мы должны учесть одно существенное обстоятельство: Тютчев познакомился в Гейне прежде всего с поэтом; он знал и ценил его как поэта еще до личного знакомства; о восторженном отношении к гейневским стихам в тютчевском доме свидетельствовал сам Гейне. Таким образом, общение поэта Тютчева с поэтом Гейне совершенно не определено их встречей, она, быть может, только оживила интерес к его поэзии; большинство переводов Тютчева падает на 1830 год. В 1829—1830 годах Тютчевых посещают братья Киреевские и, несомненно, именно отсюда выносят интерес к творчеству Гейне. В обоих вышедших в 1832 году нумерах «Европейца» помещены гейневские «Письма о картинной выставке», которые вместе с «Парижскими письмами» Берне должны представить наиболее передовые и живые течения немецкой литературы **. Мать Киреевских А. П. Елагина посылает стихи Гейне Баратынскому, который читает их с восхищением [95],— таким путем поэзия Гейне из тютчевского круга идет в пушкинский.

Но Тютчев предстал Гейне прежде всего как остроумный и образованный философски русский дипломат — как политиче-

* *G. Karpeles.* H. Heine, S. 115.

** Вероятно, помещение гейневских «Писем» сыграло свою роль в закрытии журнала. Уже самый выбор произведения, в подлиннике полного нападок на Николая I и протестов по поводу Польши, мог показаться неслыханной дерзостью [94].

ский деятель и мыслитель. И вот в определении влияния в этом отношении Тютчева на Гейне важно было проследить их личное общение, на почве которого оно развивалось.

II

Итак, Тютчев столкнулся с поэзией Гейне тотчас же по приезде в Мюнхен и продолжал напряженно ею интересоваться вплоть до 30-х годов. Это время уже полного развития Гейне: в 1826—1827 году вышли «Книга песен» и две первые части «Reisebilder» («Гарц» и «Nordsee») etc. Гейне предстоял Тютчеву как законченный художник.

В этом художнике было многое для него знакомо, многое затрагивало очень чувствительно. Прежде всего — сложные отношения Гейне ко всему тому тематическому строю, который был общ и Тютчеву и романтикам. В ранних произведениях («Junge Leiden» etc.) Гейне заявил себя прямым учеником романтиков, учеником, впрочем, сразу обнаружившим особое к учителям и их делу отношение. Авг. Шлегель был его учителем, давшим ему много метрических указаний [96], первое выступление его восторженно приветствует Деламотт-Фуке [97], Шлейермахер [98] читает у Рахили его произведения. Влияние учителей явное: Гейне сам объявил свою благодарность В. Мюллеру [99]; отзвуки Рюккерта [100] («Geharnischte Sonette») — в гейневских «Fresco-Sonette», сходство с Брентано [101] («Treulieb» и «Lustige Musikanten») — общепризнано.

Но очень скоро Гейне порывает с романтиками. Конечно, не политическое расхождение, не замутившиеся личные отношения были причиной разрыва. Личные отношения Гейне были всегда как бы весьма удобной мотивировкой разрыва, лежащего неизмеримо глубже (Берне [102], Платен [103]); и между тем ведь Гейне сам чувствовал и сознавал себя романтиком. Стоило ему столкнуться с человеком нового времени, Лассалем, и в нем возникала грусть, «что тысячелетнее царство романтики идет к концу». Он сам был его последним — и *отрекшимся* — сказочным королем. Не отрекись он — его обезглавили бы. И перед отречением он исполнил свою прихоть: еще раз повозиться в лунном свете со своими старыми грезовыми товарищами («Atta Troll») *.

Иногда Гейне делает странные полупризнания; с некоторым чуждым чувством он пишет о людях нового времени; и в столкновении с ними деятель, боровшийся против «отречения» со злобой, которую его друг в веках Ницше назовет божественной, полуиронически вспоминает: «Г. Лассаль, сын нового времени, которое ничего не хочет знать о том отречении и смирении (Entsagnung und Bescheidenheit), с какими мы более или менее лицемерно в наше время голодали и постили» **.

* H. Heines Briefwechsel, Bd. II, S. 567.
** Ib.

Понимание романтизма у Гейне не должно обязывать; поэтому важнее для нас та почва, та литературная культура, на которой возросло гейневское искусство, тот материал, который им обработан.

И в тематике и в образном материале, которым оперирует Гейне, мы легко различим романтическое наследство. Его стремление на Восток — к метафизической родине, темные внезапные учуяния этого восточного предсуществования; внезапное сознание двойного существования, своей жизни как повторенной (султанша делийская, граф Гангский, портреты Джорджоне — он и умершая Мария); лиц возлюбленных — как давно знакомых черт; припоминание давно забытых смутных имен (Вероника) [104] — все это новым трепетом проникнутые излюбленные романтические темы.

Тонкая, бесконечно расчлененная натурсимволика его стихов восходит к образцам Тика и Брентано (A. Pache) [105]. По остроумному замечанию одного исследователя, образы, в которых Гейне передает поэзию Тика (в «Романтической школе»), как бы взяты из его же «Reisebilder» (A. Pache) [106]. В насыщенной образности, вместившей строго значимые символы цветов (роза, лилия, фиалка и т. д.), месяца, соловья, в богатой тематике Гейне исчерпал все ситуации романтики, с уничтожающей полнотой развил их и сделал раз навсегда невозможными и ненужными повторения. В этом отношении, по сравнению с его достижениями, сами романтики кажутся дилетантами (Walzel) [107].

Невидимая церковь романтизма с темными музыкальными откровениями Тика, с глубокой и замкнутой, одической и церковной по форме поэзией Новалиса стала церковью видимой в творчестве Гейне [108]. Еще в 1820 году студент Гейне в своей заметке о романтике [109] выставил требования: образы, назначение которых возбуждать романтические чувства — бесконечную тоску и бесконечное блаженство, должны быть ясны и отчетливы, как образы пластической поэзии. Гейне претит расплывчатость романтической формы — «смесь испанской неги, шотландских туманов и итальянской звонкости, спутанные и расплывающиеся картины, которые как бы показывают из волшебного фонаря» [110].

Гейне явился как раз к тому времени, когда романтизмом были выполнены полные захватывающего смысла темы,— и мы видели, как захватили они Тютчева. Присутствие во всем ограниченном безграничного, в земном — божества, божественность всемирной жизни; для них везде был центр, радиус же был так велик, что отчетливые пластические формы, по которым тосковал Гейне, расплывались, ускользали. Гейне обретает чудесную художественную периферию романтизма и, обретая ее, естественным образом разрушает романтические темы.

«Бесконечность», «Бог», «любовь», «природа» — столь проясненные романтическим сознанием самодовлеющие идеи для него самодовлеющей ценности не имеют, являются лишь весьма удоб-

ными тематическими схемами для искусства. Так, в теме хаоса его более всего занимает не эта плодотворная, брошенная романтиками тема, сколько заманчивая перспектива *противопоставить* хаос дневной жизни миру явлений:

Я вижу все сквозь каменные стены
Людских построек и людских сердец.
〈···〉
Сквозь старую кору земли проникнул
Я взорами, как будто бы она
Из хрусталя — и вижу я тот ужас,
Который май напрасно хочет скрыть
Под зеленью веселой. Вижу мертвых:
Там, под землей, лежат они в гробах
〈···〉
И царствует ночь старая повсюду.

(«*Сумерки богов*»)

Таковы, например, излюбленные Гейне романтические темы сна и пейзажа. Сюжет сна так разнообразно, часто и исчерпывающе развит им, что представляет[ся] как бы лейтмотивом его сюжетности.

Сон — наиболее субъективная форма сознания; в гейневском искусстве она является тематическим оправданием неожиданнейших, капризных сочетаний. Ему снится, что он — бог; что он гуляет по раю со своей кокетливой возлюбленной — и встречает Христа; сон об оживших розах и т. д. Иногда разрушается самая тема: «Мне снилось, что ты умерла...» [111], где эффект достигается простейшим путем — рефрен остается тот же при противоположном значении куплетов: так, последний куплет «Мне снилось, что ты осталась верна...» кончается тем же рефреном «И я проснулся и долго не мог унять слез»; здесь тема уже ничего не оправдывает, ничего не мотивирует, здесь тема нужна только для игры с нею.

Та же неожиданность сочетаний в основных особенностях гейневского пейзажа — в преобладании у него мертвого и ложного пейзажа над живым и в особом характере живого пейзажа. «Пейзаж» — в противоположность «сну» — представляет в поэзии самый удобный предлог заставить позабыть о личности героев и автора; этим объясняется, отчего пейзаж является в романах по преимуществу способом задержания сюжетной пружины, отвлечения от действия, удобнейшими эпизодическими вставками.

У Гейне на первый план и здесь выдвигается *личность* созерцателя, пейзаж является новым средством для проведения приема персонификации. Но прием персонификации, проведенный с крайнею последовательностью, вовсе не сближает природу двух миров, вовсе не заставляет ее приблизиться к «человеку — ис-

точнику аналогий» (выражение Новалиса),— но, напротив, как бы подчеркивает именно *несоответствие* параллелей.

Пейзаж Гейне — живой, мертвый и ложный — целиком построен на оксюморной связи несвязуемого.

«Чем ниже спускались мы, тем милее шумели подземные источники, только изредка какой-нибудь из них сверкал между камнями и кустарниками, будто тайно высматривал, не опасно ли ему выйти на свет божий, и, наконец решившись, выскакивал небольшой волной. Тут имеет место обычное явление: один смельчак подает пример, и все стадо трусов, к своему собственному удивлению, вдруг воодушевляется и спешит присоединиться к первому» [112].

Между обоими членами параллели опущено столько посредствующих звеньев, что связь между ними предстает своеобразной связью в противоречии.

Еще более это явно в резкой персонификации рек, например Ильзы:

«...В Рюбеланде она казалась очень сердитою и завернулась в серый дождевой покров. Но на вершине Рострапны она с быстрым порывом любви сбросила его, лицо ее блеснуло мне навстречу в лучезарнейшем великолепии, все черты задышали исполинской нежностью, и из утесистой груди ее вырвались наружу будто вздохи вожделения〈...〉 Не такою нежною, но более веселою, явилась мне красавица Зельке, прекрасная, милая дама 〈...〉» [113].

Поэтому «старая гора, подпевающая веселым студентам и весело трясущая лысой головой»,— образ характерный в гейневской системе.

Горы у Гейне: «Громадные, каменные массы постепенно делались в моих глазах все меньше и меньше и наконец представились мне только ничтожными развалинами разбитого исполинского дворца, в котором моя душа, быть может, и поместилась бы с комфортом» [114].

Символический пейзаж романтиков, с его темным музыкальным соответствием душе человека, обращается у Гейне в пейзаж персонифицированный, прелесть которого — в неожиданном смещении обеих параллелей, в том своеволии художника, с которым он обращается с материалом природы, не преклоняясь перед ним, не прислушиваясь к его внушениям:

«А солнце движется слишком медленно; мне хотелось бы стегнуть огненных коней его, чтобы они мчались шибче... Но когда оно, шипя, опускается в море, и встает великая ночь со своими большими, полными сладострастных желаний глазами,— о, тут только охватывает меня истинное блаженство, вечерний воздух ложится на бурно волнующееся сердце мое, словно ласкающаяся девушка, и звезды кивают с неба, и я подымаюсь и лечу высоко над маленькою землею и маленькими мыслями человеческими!» [115]

Космическое начало личности, играющей с персонифицированным миром:

«Местами усматривал я вдали синеватую горку, которая как будто становилась на цыпочки и с большим любопытством смотрела через плечи других гор, вероятно для того, чтобы увидеть меня» [116].

«Вечерняя заря одела горы точно траурным плащом, и последние лучи солнца осветили их вершины и сделали их похожими на королей с золотыми коронами на головах. Я же стоял, как царь вселенной, среди этих венчанных вассалов, преклонявшихся передо мною в благоговейном молчании» [117].

Но, кроме того, мы не должны забывать, что и персонификация, и параллелизм выступают на почве стилизации народной песни.

Стоит художнику опьянеть — и, покорный ему, пьянеет мир — материал его игры:

Горящее солнце над нами —
Только красный упившийся нос,
Нос мирового духа —
И около красного мирового носа
Кружится весь мир опьянелый[118].

В этой игре космическим сознанием материал игры, занимая подчиненную роль, мог заменяться каким угодно иным. Таков у Гейне мертвый пейзаж.

«Город был весь безмолвен, как могила, все представлялось таким поблекшим и вымершим, солнечные лучи играли на крышах, как золотая мишура на голове трупа, местами из окон старого полуразрушенного дома свешивался плющ, как высохшие зеленые слезы; всюду искрящееся тление и печально застывшая смерть; город казался призраком города, каменным привидением среди бела дня» [119].

Последние черты вводят уже в иллюзорный пейзаж, который и осуществляется в привидениях католических мона[хов]. Отметим еще: «дома, глядящие сквозь деревянные ресницы», куртуазию соборов: «Кельнский и Руанский соборы ухаживают за Notre Dame, воздымающей каменные руки к небу», и т. д.

Мертвый пейзаж, как в процитированном отрывке, всегда граничит с иллюзорным и переходит в него, сливается с ним:

«Снилось мне, что свет кончился: прекрасные цветочные сады и зеленые луга были сняты с земли, как ковры с поля, и лежали свернутыми; полицейский комиссар взлезал по лестнице и сымал с неба солнце *.

* Ср. тот же прием, уже мотивированный не комически, а высокою лирическою формою: «С неба достану я слиток...» («Krönung»). Здесь строй образов Гейне соприкасается со строем образов восточной поэзии — ср. Иегуда Галеви, у которого поэт также во славу любезной желает достать солнце — слиток золота с неба. Ср. далее библейские образы «сапфирной славы» и т. д.

‹...› А в природе становилось все темнее и темнее, скудно светили на небе несколько оставшихся звезд, да и те упали вниз, как пожелтевшие листья осенью, постепенно исчезали люди‹...› отвратительная женщина — держала в фартуке что-то похожее на отрубленную человеческую голову; это была луна, и женщина заботливо уложила ее в открытую могилу ‹...›»

Любопытно, что наступивший за страшною ночью веселый день изображается такими же приемами:

«Вселенную выкрасили заново ‹...› старые господа советники надели новые лица...» *[120].

Черты ложного пейзажа разлиты у Гейне повсюду: деревья поют при лунном свете; горы двигаются, как люди, деревья с красными листьями горят (о французской сцене); там же: олень с серебряными рогами.

Но непревзойденной силы достигает Гейне в роде ложного пейзажа во «Флорентинских ночах», где ложный пейзаж мотивирован романтически — как зрительный мир, возникающий из области слуховых видений. Нечего и говорить, как тонкий, бесконечно расчлененный пейзаж удалился от своей идейной мотивировки:

«Чем краснее становилось море, тем более бледнело небо, и, когда наконец бурные волны будто покрылись алою кровью, небо побелело. как мертвец, как привидение, и заблестели на нем звезды, огромные и угрожающие,— звезды эти были черны, как блестящий каменный уголь. ‹...›Красная пена волн почти брызгала на бледное небо и на черные звезды».

То, что мы проследили на гейневском пейзаже, мы могли бы проследить и на тематике гейневской любви: его пристрастие к темам любви, к привидениям, мертвецам, статуям.

Здесь, как нигде, выражается сила и необычайная значительность гейневского эпитета. Эпитет и вообще является выдающимся элементом гейневского стиля (один из исследователей объясняет это данностью мира у Гейне). Сила же гейневского эпитета как раз — в явлении, глубоко противоположном силе романтического эпитета. Тогда как сила романтического эпитета — в его связи с определяемым, в его реальной значимости, подчеркивающей новое свойство, новое сродство предмета, сила гейневского эпитета — в игре противоречий его с определяемым, при полном отсутствии реальной значимости.

Столь характерный для романтиков синкретический эпитет, с его суггестивным богатством, подсказывающий идею о сродстве

* Ср. с этим приемом обратный — живописание лиц и людей как вещей: «объемистая барыня с красным лицом в целую квадратную милю; полная, высокая грудь была, точно башнями и бастионами, ограждена кружевами, походила на крепость; другая дама: грудь пуста, как люнебургское поле; вываренная фигура — бесплатный обед для бедных студентов» [121]; ср. также: люди — цифры и геометризм в описании наружности.

и слиянии всех вещей и как бы из этой идеи естественно вытекающий, встречается у Гейне чрезвычайно часто.

«Зазвучали солнечные лучи, и заплясали луговые цветочки».

«На меня льется цветочный дождь звучащих лучей и лучезарных звуков».

Здесь уничтожена вся тематическая, идейная выразительность синкретического эпитета, ибо такой эпитет силен, когда он одинок; в соседстве же «звуки лучей и пляска цветов», «звучащие лучи и лучезарные звуки» приобретают другую значительность — игры противоречий, игры оксюморонов. Вообще, как мы сказали, эпитет у Гейне не играет ни живописующей, ни вообще реальной роли. Он лучшее средство для игры:

Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine,

или:

Эту цветущую тайну, этот тайный цветок,

или:

Schönste Sonne unter den Mädchen,
Schönstes Mädchen unter der Sonne![122]

В первом случае эпитеты важны только в своей музыкальной связи, во втором — в игре семантических противоречий, корневых хиазмов.

Эпитеты Гейне складываются в системы; в «Книге песен» выступает эпитет народной песни — белые лилии рук, алые розы щек, голубые фиалки глаз; в цикле «Nordsee» — сложный гомеровский эпитет (gedankenbekümmert, glührote Streifen, wiegenliedharmonisches Singen, aufschauende, silbergraue Weltmeer, totschlaglaunig) — несомненно, здесь эпитеты призваны играть музыкальную роль самым нагромождением, а также звуковыми повторами:

Und die Welln wutschäumend und bäumend

или:

Und schaut auf das weite, wogende Meer—
Und über das weite, wogende Meer[123].

Попытка отнестись к эпитетам Гейне как к реальным, живописующим заранее обречена на неудачу. Так, Брандес, не учитывая того, что эпитеты «Книги песен» — стилизованные, что они воспринимаются на фоне народной песни,— пришел к заключению о грубой красочности, лубочности красок у Гейне [124].

Соответственно с этим поэзия Гейне, при всем богатстве его сюжетных построений, не знает сюжета как композиционного императива.

Этим объясняется, по-видимому, и то обстоятельство, что обе сюжетные вещи Гейне («Рабби фон Бахарах» и «Мемуары Шнабелевопского») остались неоконченными; этим объясняется и лю-

бимая форма сюжета Гейне, сюжета, доведенного до минимума — путешествий и писем. Здесь — полный простор для *отступлений* как композиционной формы игры с сюжетом. Отступления же являются излюбленными приемами Гейне и в лирике (Schlußpointe) [1*].

Таким образом, важен не сюжет, важна игра с ним.

В этом свободном отношении к темам и сюжетам кроются причины отношения Гейне к образам. Нигде мы не встретили такой тонкой грани, отделяющей свои, подлинные образы от пародических. «На горах лежит ночь снежно-белым горностаем с хвостами золотыми. О, повесься, Фрейлиграт, что не ты нашел сравнение темной ночи с горностаем, звезд — с хвостами золотыми» [125]; или после захода солнца — «сердца Христова, истекающего кровью»,— видения на Балтийском море, пленившего Достоевского, следует: «О, если бы ты написал это стихотворение...»

Свой же образ: «Если бы мои песни были розовыми цветами» и т. д.— он пародирует: «если бы они были горохом».

Гейневскую поэзию поэтому совершенно невозможно изучать, руководствуясь распределением приемов по жанрам и темам; скорее, наоборот, приходится от приема переходить к темам. Один и тот же композиционный прием применяется у него на различном материале.

Гейне пользуется каноническими жанрами тоже исключительно как средством: «Fresco-Sonette» — первый его ответственный поэтический опыт написан таким образом, что *строгая форма сонета* видоизменена вмещенной в него и ему не соответствующей мрачной, непластической фантастической тематикой. Когда Гейне берется за балладу, мы никогда не можем быть уверены, что он ее закончит так, как начал, что мы получим определенный балладный жанр. Так, «Apollogott», о котором придется еще упоминать впоследствии [126], начинаясь со строго канонической балладной главы, разрушается введением во второй части рифм на иностранные слова, в третьей — жаргонных прозаизмов [127].

Смещение нескольких планов в поэзии, нарушение монолитного жанрового ее характера обычно у Гейне. Самостоятельную ценность приема приобретает у него употребление прозаизмов и варваризмов.

Иногда это встречается и без резко комической окраски («Zarewna Proserpina»).

Внося таким образом в стихи прозаизмы, Гейне в прозу вносит, напротив, ритм, инверсию, рифмы, рефрены и паузы, делающие его прозу образцом ритмической. И еще одно свойство Гейне: расширение тематического богатства поэзии и прозы через

[1*] Заключительная кульминационная точка (*нем.*).

внесение в художественное целое творимых элементов частной жизни — вот почему проза Гейне долгое время была скандалом.

И фантастика, и реализм — для Гейне не являются границами, строго определяющими темы; внесение реальных подробностей в стихи для него означает лишь стилистическое явление («O, Jenny»); подобно этому фантастика является у него постольку, поскольку она выполняет стилистическую роль — роль Witz'a при оксюморном смешении с реальной действительностью (явление д-ра Саула Ашера), роль мотивировки неожиданных сопоставлений.

Это смещение нескольких планов характерно и для общего и для частного. На эпитете мы уже останавливались, на перечислении также. Но вот при ближайшем рассмотрении огромная тема, столь полно развитая Гейне: деление всего мира, всех характеров etc. на два вида — христианский, назарейский, и эллински-античный — оказывается вовсе не антитезой, а именно оправданием смешения обоих миров; подобно тем греческим богам, которые переоделись в костюмы монахов (легенда, рассказанная Гейне в «Elementargeister»),— эллины всегда у него снабжены эпитетами из христианского мира, как и наоборот (Наполеон — эллин; по отношению к нему Гейне применяет целую систему христианских аксессуаров: мемуары о нем — Евангелие; остров Св. Елены — святой гроб, куда будут свершать паломничество, и т. д.); христианство же смещено с эллинством.

Подобно этому, *лирика* как совокупность известных лирических жанров для Гейне не обязательна. Гейне вовсе не лирический поэт в тесном значении слова. Уже [...] Виллибальд Алексис обратил внимание на основную особенность стихотворного стиля Гейне — на его Schlußpointe как на прием не лирический, а эпический. Гегель характеризует Schlußpointe как отступление и приравнивает его к «свободным эпизодам» (emanzipierte Episoden) в эпосе. Между тем здесь может быть указана и еще одна особенность. Гейне издает свои стихи сборниками: например, «Leiden», «Lyrisches Intermezzo», «Heimkehr», «Neuer Frühling»; он тщательно заботится о порядке размещения отдельных стихотворений, меняет его по нескольку раз. Каждый сборник характеризуется продуманным, «пластическим», по выражению Эльстера, порядком стихотворений. Эльстер с большою точностью установил группы стихотворений и внутренние принципы их размещения [128]. Эти принципы [129] при их сравнительном разнообразии для каждого отдельного сборника можно, однако, сблизить с принципами гейневского деления прозы на главы: «Он выигрывает благодаря этому делению сделать ощутимыми и в наружной форме контрасты. Pointe и Witz'ы могут стать вследствие коротких делений и внезапных перерывов более рельефными, и можно без мостика проложить новый ход мыслей» (Ebert) [130].

Таким образом, лирические стихотворения Гейне являются лишь одним из видов излюбленной им фрагментарной формы [131].

Фрагменты эти, объединяясь в сборнике центральной фигурой героини или основным эмоциональным тоном, являют как бы новый тип стихотворного романа.

Лирический жанр ничего не определяет в гейневском искусстве, а, напротив, сам становится предметом искусства, предметом игры с ним.

Сáмая эмоциональность его лирики, доныне не возбуждающая, по-видимому, сомнений, может, однако, быть заподозренной. Его искусство не стремится к эмоциональности; макаронический стих разбивает у него элегическую и балладную форму, творя ощутимость самой формы как таковой. Больше: Гейне играет эмоциональностью; в таких его стихотворениях, как «Allnächtlich im Traume sehe ich dich...» («Und lautaufweinend stürz ich mich...» [132]) или «Признание», где поэт пишет по небесам горящей сосной, погруженной в жерло Этны,— слишком приподнятая, передержанная эмоциональность играет роль разрушения иллюзии, в других случаях исполняемую Schlußpointe.

И приступая к анализу самых приемов его, мы заметим, что для Гейне крайне трудно назвать доминанту его творчества. И ритм, и рифма, и эпитет, и образ, и жанр являются у него стилизованными. Так, ритм «Книги песен» — четверостишия, писанные паузником,— является стилизованным ритмом народной песни, ритм «Nordsee» — стилизацией старогерманского Stabreim'а [1*]; могучий ритм его прозы («Buch Le Grand»), явно чеканящей его краткие синтаксические периоды, их паратаксис, снабженный частыми хореическими клаузулами, стилизует ритм библейских рецитаций.

Подобно этому и рифмою Гейне играет: до какой смелости доходит он, мы поймем, если учтем не только комические рифмы (макаронизмы, сложные рифмы, оксюморную фонетическую вязь несвязуемых семантически слов), но и игру шаблонной рифмой: таково его стихотворение с рифмами Sonne — Wonne, Feine — Kleine — Reine — Eine [133]. И притом, по показанию Штара [*], рифму Гейне воспринимал не со стороны звуковой, а со стороны пластически-зрительной, что, конечно, если не уничтожает ее звуковой значимости, то заставляет искать ее основное значение глубже — там, где кроется значение всего искусства Гейне, сближающее его с Моцартом в искусстве чистой формы.

[1*] Аллитерационный стих (*нем.*).
[*] *A. Stahr.* Zwei Monate in Paris, S. 340.

III

Из сказанного о Тютчеве и Гейне мы можем вывести несколько общих следствий, которые лягут в основу дальнейшего детального рассмотрения отношений обоих поэтов. Во-первых, Тютчев принадлежал к сложному типу романтиков; использовав тематику романтизма, он в гораздо большей мере относится к классикам по своим приемам. Во-вторых, но и как романтик он примыкает к тому крылу старших романтиков, образцом которых являются Новалис и Шеллинг, а не Тик. Тематика этих романтиков заключена главным образом в области натурфилософии и, не оправдывая применения одного из главных принципов романтической теории — романтической иронии, является одним из факторов, обусловивших «высокий» одический строй поэзии. В-третьих, отдельные приемы Тютчева (семантическое употребление слов, синкретический эпитет и т. д.) восходят к романтическим образцам. В-четвертых, строфа Тютчева, синтаксис и лексика восходят к образцам классическим. Поэтому частное исследование вопроса об отношении Тютчева к Гейне стремится выяснить размеры заимствований у писателя позднейшей формации, восходящего к крылу романтиков, Тютчеву не родственных (Тик, Брентано)[134].

Тютчев сразу заметил Гейне; ко времени их встречи (в 1828 г.) уже был в России напечатан его перевод «Ein Fichtenbaum steht einsam...» (в «Северной лире», под названием «С чужой стороны» и без обозначения, что это перевод из Гейне). Мы ничего не знаем о том, знал ли Гейне об этом переводе *. Затем в разное время появилось в русской печати еще шесть тютчевских переводов из Гейне. В «Галатее» за 1830 год были помещены «Вопросы» («Над морем, диким полуночным морем...») без подписи, там же «Как порою светлый месяц...» — без обозначения, что это перевод из Гейне, и «Друг, откройся предо мною...». Кроме того, к 1831 году относится стихотворение «В которую из двух влюбиться...» (напечатано впервые в издании 1900 г.); еще два стихотворения относятся к неизвестным годам: «Кораблекрушение», напечатанное впервые в издании 1886 г., и «Если смерть есть ночь...», впервые появившееся в 1869 г.[135].

Тютчевские переводы не совсем основательно относятся в новых изданиях в особый отдел. Тютчев в большинстве случаев не обозначал подлинника, он относился к ним как к оригинальным своим стихотворениям — и имел на это вообще право. Подлинник служил ему обычно канвой, на которой иногда получались узоры, ничего общего с бедной и суровой канвой не имеющие (Уланд — «Весеннее успокоение»); в других случаях, оставаясь ниже подлинников, Тютчев все же их стилизует до неузнаваемости.

* Не к этому ли переводу относится письмо Гейне к Мозеру от 15 июня 1829 г.: «Я узнал, что меня копирует несколько русских»? (Heines Briefwechsel, Bd. I, S. 548).

Но в переводах из Гейне наше внимание останавливает прежде всего выбор. Выбраны стихотворения, характерные именно для манеры Гейне: так, выбрано для перевода, например, стихотворение «Liebste, sollst mir heute sagen...» и даже относящееся к разряду «niederer Minne» [1*] «In welche soll ich mich verlieben...» — стихотворения, чуждые основному строю тютчевской лирики.

О том, как возник, может быть, первый перевод из Гейне («Ein Fichtenbaum steht einsam...»), мы упоминали: в доме Тютчева любили и часто декламировали это стихотворение. Заглавие, данное Тютчевым этому стихотворению («С чужой стороны»), показывает, что сам Тютчев использовал гейневский материал для своей лирической темы — «разлука с родиной». Вместе с тем стихотворение помечено *Мюнхеном*, послано в *Россию*, и заглавие представляет поэтому своеобразное противоречие с лирическим сюжетом, обратную ситуацию его. Одна особенность перевода должна быть отмечена: «Fichtenbaum», переведенное Лермонтовым «сосна», Тютчев переводит — «кедр»; это сохранение родов [136] совершенно соответствует живости и глубине тютчевской «мифологии». Стихотворение писано необычным для тогдашнего русского стихосложения метром. Тотчас же по выходе оно возбудило внимание именно своей метрической стороной; так, оно разбирается тогда же в статье теоретика русского стихосложения Дубенского «О всех употребляемых в русском языке стихотворных размерах» («Атеней», 1828, ч. 4, стр. 149).

Метр стихотворения представляет вид паузника на основе канонического четырехстопного + трехстопный амфибрахий. Метр в особенности выделяет вторую строку, лишенную анакрузы, и писанную, следовательно, дактилем; кроме того, в противоположность остальным парным вторым и четвертым строкам, писанным трехстопным метром, она написана четырехстопным. На строке, таким образом,— метрическое ударение. Кроме того[...] односложное слово «кедр» выделяется и в этой строке. Таким образом, слово «кедр» оказывается доминантой всего стихотворения:

На севере мрачном, на дикой скале
Кедр одинокий под снегом белеет.

Канонический метр, таким образом, нарушен дактилической строкой; за ней следует строка с передней паузой на третьей стопе; остальные строки писаны каноническим амфибрахием. (Следует заметить, что первая строка второй строфы имеет вариант с такой же паузой, как и третья строка первой.)

Несомненно, здесь дан некоторый метрический аналог подлинника: *аналог*, ибо подлинник писан тоже чередованием канонического метра с дольником, но на метрической основе трехстопного ямба. Дольник чередуется у Гейне пластически: одна

[1*] Чувствительная любовь (*нем.*).

строка — канонический трехстопный ямб+три строки с приращением на первой стопе+три строки канона+одна строка с приращением на первой стопе. Таким образом, ни метр, ни характер чередований канона с нарушениями у Тютчева не переданы, передан только *аналог* их на другой метрической основе. Все же аналог этот оказался очень удачным, и именно амфибрахием (уже, впрочем, вполне каноническим) сделан знаменитый перевод Лермонтова. Что касается рифм, то характер их у Тютчева не соблюден. Стихотворение Гейне писано только одной перекрестной рифмой на строфу, у Тютчева — обеими; у Гейне чередуются женские окончания с мужскими, у Тютчева, напротив,— мужские с женскими.

Что касается лексики, то стихотворение Тютчева многословно и вовсе не передает лапидарной строгости подлинника — оно переобременено тютчевскими (не встречающимися у Гейне) эпитетами: на севере *мрачном, сладко* заснул, *юную* пальму.

Кроме того, совершенно нет в подлиннике выражений, как: «под снегом белеет», «в иристой мгле», «И сон его вьюга лелеет», «пределах», «под пламенным небом», «стоит и цветет»; первоначальный вариант был еще более отдален от подлинника. Вместо строки

Под пламенным небом, на знойном холму,

все же сохраняющей колорит строки

Auf brennender Felsenwand,

стояла строка

Под мирной лазурью, на светлом холму,

углубляющая антитезу к *тютчевским* (не гейневским) эпитетам («на севере мрачном»), но меняющая основной ее характер.

Таким образом, гейневское «Ein Fichtenbaum steht einsam...» дает лишь канву для Тютчева, самостоятельно развивающего лирическую тему (заглавие) и аналогирующего метр подлинника.

Два перевода из цикла «Nordsee» — «Вопросы» и «Кораблекрушение» любопытны во многих отношениях. Несомненно, что цикл «Nordsee» по космической тематике и грандиозной образности более всего отвечал строю тютчевской лирики. Но в этих переводах Тютчев стоял перед трудной задачей создания русского вольного ритма. Сначала, в первом стихотворении, он явно пытается разрешить эту задачу. Первые две строки:

Над мо́рем, ди́ким полу́ночным мо́рем
Му́ж-ю́ноша стои́т

не укладываются в рамки определенного метра и создают презумпцию вольного стиха. Этим объясняется, что последующие стихи воспринимаются именно как род вольного стиха, несмотря на

то, что они представляют чередование канонического четырехстопного ямба с пятистопным. [...]

Гейневский прием разрушения иллюзии проведен двояким образом: обычным путем — внесения прозаизма (ein Narr) и путем, открытым лишь в вольном стихе,— ритмическим. Три строки с каноническим ритмом (четырехстопный амфибрахий) перебиваются ритмом резко прозаической речи:

Es murmeln die Wogen ihr ew'ges Gemurmel
Es wehet der Wind es fliehen die Wolken,
Es blinken die Sterne gleichgültig und kalt
Und ein Narr wartet auf Antwort.

Ничего подобного мы не найдем у Тютчева:

По-прежнему шумят и ропщут волны,
И дует ветр, и гонит тучи,
И звезды светят хладно-ясно, —
Глупец стоит — и ждет ответа,

где последняя строка значительно ослаблена полным ритмическим соответствием предыдущей [137].

Вместе с тем Тютчев производит синтаксическую перестановку, которая сразу переносит центр стихотворения именно на синтаксическую сторону. Именно: у Гейне придаточное предложение кончается тотчас же, в первой же строке глаголом:

Worüber schon manche Haüpter gegrübelt,

а дальше следует ряд приложений:

Häupter in Hieroglyphenmützen,
Häupter in Turban und schwarzem Barett...
и т. д.,

между тем как Тютчев нагнетает синтаксис, относя разрешение периода глаголом на седьмую строку:

Над коей сотни, тысячи голов —
В египетских, халдейских шапках,
Гиероглифами ушитых,
В чалмах, и митрах, и скуфьях,
И с париками, и обритых —
Тьмы бедных человеческих голов
Кружилися, и сохли, и потели.

Заметим, что весь период у Гейне равен пяти строкам, у Тютчева — семи; таким образом, интонационное напряжение гораздо сильнее у Тютчева.

В следующем стихотворении («Кораблекрушение», перевод «Der Schiffbrüchige» — «Die Nordsee», II, 3) Тютчев уже не пытается разрешить задачу русского вольного стиха и прямо передает его чередованиями пяти-, четырех- и трехстопного ямба. Но этот аналог тонко передает колебания подлинника; внезапной ритмичности четверостишия:

Die Wogen murmeln, die Möwen schrillen,
Alte Erinnrungen wehen mich an,
Vergessene Träume, erloschene Bilder,
Qualvoll süße, tauchen hervor

соответствует и эвритмическая строфа у Тютчева:

Волна шумит, морская птица стонет!
Минувшее повеяло мне в душу —
Былые сны, потухшие виденья
Мучительно-отрадные встают!

которая выделяется, как и у Гейне, в строфу именно пластической симметрией цезур и ускорений.

Тютчев и здесь не выдерживает конечного ритмического Illusionszerstörung [1*]. У Гейне воспоминания прерываются сознанием действительности, ритмизованным как противоположность предшествующему; воспоминания кончаются амфибрахической четырехстопной строкой:

Und flog, wie ein Aar, hinauf in den Himmel!

Возвращение к действительности начинается со строки с тремя ударениями, ударенной на первом слоге:

Schweigt, ihr Wogen und Möwen;

третья строка разбита enjambement, еще более драматизирующим, напрягающим ритм, и стихотворение кончается строкой с двумя ударениями, неожиданно короткой, с мужским окончанием — характерным ритмическим разрушением иллюзии:

In den feuchten Sand.

Тютчеву чужда ирония романтиков, и вообще, его остроумие носит на себе все признаки esprit XVIII века и в стихах должно было уже в его время вызывать впечатление архаического, гейневская же ирония, его обостренный, многообразный Witz противоречит тютчевскому строю.

[1*] Разрушение иллюзии (*нем.*).

Вот почему последние строки его перевода напоминают скорее монолог французской трагедии.

Молчите, птицы, не шумите, волны,
Все, все погибло — счастье и надежда,
Надежда и любовь!.. Я здесь один, —
На дикий брег заброшенный грозою,
Лежу простерт — и рдеющим лицом
Сырой песок морской пучины рою!..

Эффект Гейне еще более уничтожен конечною рифмою (женскою притом).

Гораздо ближе, с явным стремлением передать подлинник, переведено стихотворение «Как порою светлый месяц...» («Wie der Mond sich leuchtend dränget...» — «Die Heimkehr»): соблюден размер подлинника, характер рифм и отчасти инструментовка.

В особенности заслуживает внимания последняя черта, с которою еще придется посчитаться. Инструментовка, по-видимому, сохраняется в его стихах намеренно и сознательно: первая строка четвертой строфы у Гейне

Lauten klangen, Buben sangen

передана у Тютчева:

Дети пели, в бубны били.

Здесь мы имеем передачу внутренней рифмы «klangen — sangen», однозначащей аллитерацией связывающей, как и у Гейне, два глагола: пели — били; характерное слово «Buben» передано с явным ущербом смысловой передаче через совершенно идентичное «бубны» [138]. Менее удачно, но столь же сознательно передана вторая строка пятой строфы:

Berg' und Burgen, Wald und Au

через:

Горы, замки на горах,

где повтор *гор—гор* должен возместить повтор *Berg — Burg*. Здесь уместно привести наблюдения над соответствующими местами из двух других стихотворений («В которую из двух влюбиться...» и «Если смерть есть ночь...»). В первом вторая строка третьей строфы

Der zwischen zwei Gebündel Heu

передана через:

Меж двух стогов стоял, глазея,

где повтор *сто—сто* представляет, по-видимому, аналог повтора *zwi—zwei*; во втором стихотворении последняя строка:

Ich hör es sogar im Traum

передана черев:

И незримый хор о любви гремит.

Инструментовка согласных в немецком

$$h'' - h' - r - s - z - g - r - m - t - r - m \qquad (11)$$

соответствует инструментовке русского стиха:

$$n' - z - r' - m - h - r - l' - bw' - g - r' - m' - t \qquad (13)$$

(Между обоими имеется 9 совпадений при 11 звуках немецких и 13 русских.) Последний пример тем показательнее, что ритмы обоих стихотворений (Гейне и Тютчева) совершенно не совпадают.

Переводы стихотворений «Liebste, sollst mir heute sagen...» и «In welche soll ich mich verlieben...» примечательны тем, что, являясь характерными для гейневской манеры, они не совпадают с характером тютчевского искусства. Относительно происхождения второго из них мы высказали уже предположение об интимном смысле этого стихотворения в тютчевском кружке, возможно, что подобным же образом возникло и первое стихотворение.

В обоих стихотворениях видно желание близости к подлиннику; совершенно не в тютчевском роде строфа:

Нет, не верю: этих щечек,
Этих глазок милый свет,
Этот ангельский роточек —
Не создаст сего поэт,

где Тютчев старательно сохраняет уменьшительную форму слов Mündchen, Kindchen.

Еще ближе переведена следующая строфа:

Basilisken und Vampire,
Lindenwürm' und Ungeheu'r

через:

Василиски и вампиры,
Конь крылат и змий зубаст,

где сохранена даже лексическая особенность: усечение слов «Lindenwürm' und Ungeheu'r» передано усечением «Конь крылат и змий зубаст».

Внимательность к лексике видна и в переводе «In welche soll ich mich verlieben...»:

Doch reizend sind geniale Augen

передано:

Но гениальных взоров прелесть,

где сохранился типичный для Гейне прозаизм «geniale».

В противоположность этим характерным для Гейне и нехарактерным для Тютчева стихотворениям, переведенным с большой

точностью, последний из его переводов «Если смерть есть ночь...» представляет по журнальному (или тютчевскому) обозначению только «мотив Гейне».

Стихотворение интересно своими ритмическими и строфическими особенностями. За строфою с перекрестными рифмами следует строфа с парными (в подлиннике обе строфы с опоясывающими рифмами, внутри которых нерифмующие строки — первая с мужским окончанием, вторая — с женским).

Стихотворение Гейне («Der Tod das ist die kühle Nacht...») представляет стилизацию народной песни; оно написано чрезвычайно сложным паузником на основе четырехстопного ямба. Тютчев сохраняет песенный характер оригинала, кладя в основу широкий лад иперметрического третьего пеона, разнообразя его мастерски ипостасями неударенных ударенными *.

Таким образом, Тютчев в переводах внимательно относится, во-первых, к инструментовке, во-вторых, к синтаксису, в-третьих, к лексике гейневских стихотворений, создавая в ритме их аналог. Все это сказывается в том не отмеченном еще случае заимствования (или распространенного перевода), на который мы желаем указать.

IV

Вопрос о «заимствованиях» и «влияниях» осложнен психологией творчества; все же думается, возможно определить и объем и содержание понятия независимо от генетической его стороны. Под влиянием мы разумеем (независимо от психологического содержания) перенесение в личное (или национальное) искусство главного композиционного *приема* из искусства другого художника или иностранной литературы [139], притом перенесение независимое от тематики, сюжетности, словом — материала художественного произведения. *Заимствованием* тогда окажется частный случай влияния: 1) перенесение отдельного приема, уже обросшего художественною плотью, тематическим или словесным окружением, 2) перенесение отдельного тематического или словесного элемента, обработанного иными приемами. Таким образом, Тютчев находится главным образом под влиянием классиков и главным же образом пользуется заимствованиями из романтиков. Само собою разумеется, дело идет о *литературных* влияниях и заимствованиях.

Главным методологическим камнем преткновения, однако, оказывается самая установка факта заимствования или влияния:

1) при установке влияния важна историческая линия приема;

* Точно таким же ритмом написано как стилизация (более близкая) народной песни раннее стихотворение Гейне «Warhaftig»: «Wenn der Frühling kommt mit dem Sonnenschein...»

2) при установке заимствования важен анализ деталей, наблюдения над теми или иными частностями, так называемыми «ненужными» (т. е. не оправдываемыми сюжетом).

И влияние и заимствование может в поэзии осуществляться в области 1) ритмико-синтаксической, 2) инструментовочной, 3) тематически-образной; может оно проходить сразу по всем трем областям.

Влияние может осуществиться во всем творчестве, и тогда обычно возникает определение его как «конгениальности», «школы», а при более или менее механическом копировании его — «подражательности».

Ценность «заимствований» и «влияний» в частных или национальных искусствах громадна. Прежде всего это относится к неканонизированному материалу жизни, будь то газета (Гейне), уголовная хроника (Достоевский); даже простое механическое внесение материала в художественное целое приобщает его к этому целому, делает безразличный сам по себе материал значимою его частью (газета в картине Пикассо); таково внесение безразличных самих по себе диалектических, а в особенности чужестранных языковых особенностей; эти внесенные не из искусств частности зацветают новою жизнью в искусстве, дают жизнь особой конструкции стиха — макаронического, становятся художественными *глоссами* (термин Аристотеля).

Что касается заимствований из чужих и других национальных искусств, дело здесь обстоит почти так же. Кусок художественного творчества, вырванный из своей среды, а главное, отрешенный от национальной традиции, на плане которой выступает произведение, в состав которого он входит,— вовсе не равнозначен *себе же* в родной среде.

А когда тот или иной элемент, тот или иной кусок художественного целого еще переносится в состав другого, личного или национального искусства, он, уже утративший после разрыва с почвой традиции цвет, обретает его, но уже не свой, а цвет, носящий оттенки своей второй среды — личного искусства, в которое он вплетается, а вместе с тем и национальной традиции, на плане которой он появляется.

Вот почему *тематика* и *сюжет,* сохраняющиеся при переводах, так мало существенны; вот почему Жуковского, «если бы он сам меньше переводил, его бы все перевели» [140],— и в этом смысле Жуковский, будучи почти сплошь *переводом* и *заимствованием,* остается поэтом национальным; вот почему Кюстин в своей книге о России отказывается признать Пушкина поэтом национальным, прочитав его в переводах и уловив знакомые ему тематику и сюжеты [141].

Частные случаи тематически-образного влияния очень трудно установить, ввиду того что именно эта область легче всего поддается смещению исторического плана. Так, по-видимому, такое стихотворение, как «Я помню время золотое...», написано в мане-

ре Гейне («немецким» кажется выражение «Мы были двое»). Гейневская тематика как будто сказывается в этих строфах: «И на холму...» — до «С холмом, и замком, и тобой»; но равным образом в исторической проекции эта тематика принадлежит и Тику, и в особенности Брентано. Гораздо более интересно стихотворение «Там, где горы убегая...». Здесь очень характерна общая тематическая пружина: противоположение рыцарского времени — времени пароходов; следующая строфа совершенно совпадает с однородным персонифицированным пейзажем Гейне:

Месяц слушал, волны пели,
И, навесясь с гор крутых,
Замки рыцарей глядели
С сладким ужасом на них.

Здесь характерен не только гейневский оксюморон «сладкий ужас», но и главным образом хореическая строфа. Здесь, быть может, мы имеем своеобразное расширение приемов, использованных уже Тютчевым в переводе «Как порою светлый месяц...». К тому же пейзаж слишком персонифицирован, персонификация слишком расчленена:

И лучами неземными,
Заключен и одинок,
Перемигивался с ними
С древней башни огонек.

Звезды в небе им внимали,
Проходя за строем строй,
И беседу продолжали
Тихомолком меж собой.

Наконец, следует отметить (единственно для полноты) отдельные образы Тютчева, совпадающие с таковыми же Гейне; например:

О рьяный конь, о конь морской,
С бледно-зеленой гривой [142]

ср. с гейневским:

Wie schwarzgrüne Rosse mit silbernen Mähnen
Sprangen die weißgekräuselten Wellen

(«*Der Phönix*»—«*Nordsee*», *II*, *8*).

Ср. еще:

Unterdessen kämpft das Schiff
Mit der wilden, wogenden Flut;
Wie'n bäumendes Schlachtroß stellt es sich jetzt
Auf das Hinterteil, daß das Steuer kracht

(«*Seekrankheit*»)

и

Und springen die weißen Wellenrosse [143].

Самый метр стихотворения тоже был использован Гейне для «морского стихотворения» (впрочем, лишь как основа для паузника):

Der Wind zieht seine Hosen an,
Die weiße Wasserhosen![144]

Впрочем, здесь мы вступаем в гадательную область, ибо тематическая сторона обща генетически для Гейне и для Тютчева — и кроется в общей их романтической традиции.

В настоящей главе я хочу указать на пример заимствования и распространение его ритмической сущности на некоторое число других примеров, тематически уже совершенно не совпадающих с источником.

В I томе гейневского «Салона», появившегося в 1834 году, были между прочим напечатаны две лирические трилогии Гейне — 1) «In der Fremde», 2) «Tragödie». Лирическую тему «чужбины» Гейне развивает вообще охотно. К рассмотрению первого из [стихотворений «In der Fremde»] и обратимся.

В этом стихотворении Гейне использовал метрическую схему, давно уже ему знакомую,— балладную английскую строфу, в которой чередуется четырехстопный с трехстопным ямбом. Ср.:

Mein Knecht! steh auf und sattle schnell,
Und wirf dich auf dein Roß,
Und jage rasch durch Wald und Feld
Nach König Dunkans Schloß[145].

Метрическая схема здесь, однако, осложнена отклонениями — на восемь канонических стихов приходится четыре отклонения:

1) ускорение в первой стопе:

Was du so sehr geliebet hast;

2) ускорение во второй стопе:

Die Liebe, die dahinten blieb;

3) две ипостаси первой стопы хореем

Schaust dich verwundert um

или

Sollst du nicht wiedersehn.

Особое значение получают оба последних отклонения, симметрически заканчивающих первое — 1-ю, второе — 2-ю строфу, выделяясь, таким образом, как ритмические рефрены.

Вместе с тем выделяется и начальная строка, писанная каноническим ямбом, рассеченная резкою цезурой и внутренней рифмой. Стихотворение инструментовано очень ярко:

Es treibt dich fort von Ort zu Ort.

(внутренняя рифма, повторы: *tr — t — rt — rt — rt*);

Im Winde klingt ein sanftes Wort

(повторы: *m — w — n — n — n — n —w*);

Die Liebe, die dahinten blieb

(повтор: *lieb — lieb*);

... zurück:
O komm zurück, ich hab dich lieb
. . . . . Glück!

(повтор рифмующего слова в середине стиха (zurück), что создает вид внутренней рифмы);

Doch weiter, weiter sonder Rast

(повтор слова: weiter — weiter; повторы: *ter — ter — der — r*);

Du darfst nicht stilestehn

(повторы: *d — d*; *št — št*).

Вместе с тем по отклонениям от метрической схемы стихотворение примыкает к ряду ямбических стихотворений Гейне, объединяемых признаком мужского окончания:

Im Anfang war die Nachtigall
Und sang das Wort: Zükühtl Zükühtl
Und wie sie sang, sproß überall
Grüngras, Violen, Apfelblüt'.

(«Neuer Frühling», 9)

Daß ich bequem verbluten kann
Gebt mir ein edles, weites Feld!
Oh, laßt mich nicht ersticken hier
In dieser engen Krämerwelt!

(«Anno 1829»)

Между тем в «Русском архиве» за 1879 г. было опубликовано одно стихотворение Тютчева, как и большая часть его стихотворений, без обозначения даты. Впрочем, сличение его с гейневским, ввиду полной достоверности заимствования, поможет восстановить для него terminus a quo. Стихотворение это — «Из края в край, из града в град...»

Стихотворения совпадают полностью по теме, по синтаксическому и фонационному построению отдельных стихов.

Существенная разница обоих стихотворений — разная метрическая схема; чередованию четырехстопного с трехстопным ямбом у Гейне соответствует у Тютчева чередование четырехстопного с четырехстопным. В этом отношении стихотворение примыкает более всего к двум другим, процитированным выше; со вторым из них оно имеет и другое сходство, о котором ниже.

Все же ритм обоих стихотворений представляется в высшей степени сходным:

1) Особое выделение первой строки (писанной каноническим ямбом) через рассечение цезурой, оттененной звуковыми повторами *.

2) Резкая срединная цезура большей части стихов.

3) Общее ритмическое соответствие метрических уклонов:

Schaust dich verwundert um

Was du so sehr geliebet hast
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!

Die Liebe, die dahinten blieb
Все милое душе твоей

и т. д.

4) Построчное сравнение.

I. Es treibt dich fort von Ort zu Ort Из края в край, из града в град

Смысловая роль начального стиха в обоих аналогична. Резкое рассечение цезурой; повторы:

s — tr — t — rt   rt — rt
s — kr — kr   gr — gr;

синтаксическое соответствие: von Ort zu Ort — из края в край.

II. Im Winde klingt ein sanftes Wort Знакомый звук нам ветр принес

Смысл; одинаковые повторы:

m — w — nd — kl — nkt — n — z — nft — s — w — rt
z — n — k — m — zw — k — nm — w′ — tr — pr′ — n′s,

где на 18 звуков немецкого текста и 16 — русского приходится всего четыре несовпадающих звука (d, l, f, p); из отдельных повторов характерны:

winde - wort   sanftes
zwuk — w′etr   znakomij.

III. Die Liebe, die dahinten blieb Любовь осталась за тобой

Смысловое и синтаксическое совпадение.

IV. O komm zurück, ich hab' dich lieb О, оглянися, о, постой

Смысловое и отчасти инструментовочное (начальное *о*) совпадение.

* У Тютчева построение этой строки повторено в третьей строфе: «Куда бежать? Зачем бежать?».

Смысловое совпадение

V. Was du so sehr geliebet hast Все милое душе твоей

Этих, далеко не полных, сличений, думается, однако, вполне достаточно, чтобы выяснить факт заимствования. Обычно для Тютчева внимание к звуковой инструментовке, к синтаксическому построению стихов. Что касается ритма, мы назвали еще два стихотворения Гейне. Второе из них[146], несмотря на резкий сатирический стиль, прозаическую лексику, кое в чем совпадает и с разобранным гейневским стихотворением и с тютчевским. Прежде всего здесь, как и у Тютчева, однообразное чередование четырехстопных строк, то же нагнетание темпа:

Daß ich bequem verbluten kann,
Gebt mir ein edles, weites Feld!
Oh, laßt mich nicht ersticken hier
In dieser engen Krämerwelt!

В особенности интересна предпоследняя строфа, которую сравним с последней (и первой) строфой тютчевского стихотворения:

Ihr Wolken droben, nehmt mich mit,
Gleichviel nach welchem fernen Ort!
Nach Lappland oder Afrika,
Und sei's nach Pommern — fort! nur fort!

Ср.:

Из края в край, из града в град
Судьба, как вихрь, людей метет,
И рад ли ты, или не рад,
Что нужды ей?.. Вперед, вперед!
⟨...⟩
Из края в край, из града в град
Могучий вихрь людей метет,
И рад ли ты или не рад,
Не спросит он... Вперед, вперед!

Здесь интереснее одинаковый в обоих стихотворениях enjambement, рассекающий последнюю строку, и следующее за enjambement: вперед! вперед! fort! nur fort!

Столь же близок в обоих и внезапный ритмический уклон после двух правильных метрических строк:

И рад ли ты, или не рад
Nach Lappland oder Afrika.

Стихотворение носит заглавие «Anno 1829», лирической темой его служит гамбургская жизнь, от которой спасался Гейне в Вандсбеке. Можно предположить, не боясь ошибиться, что стихотворение это Гейне прочел Тютчеву во время их последней вандсбекской встречи. Таким образом, на стихотворение Тютчева

могли повлиять ритмо-синтаксические фигуры стихотворения «Anno 1829» в соединении с таковыми стихотворения «Es treibt dich fort...»

И вместе с тем между обоими стихотворениями огромная разница, глубокая пропасть, которая не позволяет зачислить «Из края в край...» в ряд даже так называемых «переводов» Тютчева. Разница эта прежде всего — ритмическая, о которой мы уже упомянули. Но огромная разница и в сюжетной, композиционной области. Тютчев развивает общие прозрачные контуры гейневского сюжета. Прежде всего композиция стихотворения у Тютчева представляет редкий у него пример включения: начало = = концу. Затем «знакомый звук», «sanftes Wort», у Гейне лапидарно краткий:

O komm zurück, ich hab dich lieb
Du bist mein einz'ges Glück,

гармонизовано Тютчевым в три строфы.

Эти три строфы — центральное место стихотворения; все они связаны друг с другом захватываниями из строфы в строфу: Любовь осталась за тобой (III строфа, 3 строка) — Любовь осталась за тобой (IV строфа, 1 строка) — Свое блаженство пощади! (IV строфа, 4 строка) — Блаженство стольких, стольких дней (V строфа, 1 строка) — и представляют как бы одно целое, как бы стихотворение в стихотворении, драматический эпизод.

Вместе с тем обратим внимание на одну особенность тютчевского стихотворения: тогда как у Гейне стихотворение носит печать интимной лирики, Тютчев совершенно изменяет весь строй стихотворения внесением безличного хорового «мы». Первая строфа уже намечает колебание лирической темы:

Судьба, как вихрь, *людей* метет

и рядом:

И рад ли *ты* или не рад.

II строфа уже всецело отдаляется от интимной темы:

Знакомый звук *нам* ветр принес
За *нами* много, много слез.

III+IV+V строфа опять: *О, оглянися, о постой.*
Но VI строфа ответная:

. . . . для *нас*.

VII заключительная, повторная:

Могучий вихрь людей метет,
И рад ли ты или не рад...

Это прежде всего выходит за пределы лирики, вносит в нее характер драматического действия. Действие это хоровое. Начи-

нает хор (две первые строфы), затем вступает песнь корифея (три следующие строфы), которому снова отвечает хор (две последние строфы). По-видимому, лирическая тема судьбы обрела в тютчевском творчестве (как и в пушкинском) родство с античными ее толкованиями.

Тема интимного сетования, тема разлуки с любимой, характерная для Гейне, преобразилась у Тютчева в тему судьбы с грандиозным суммарным образом вихря.



ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ «АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ»

Нет ничего легче как писать предисловие к чужой книжке, и довольно трудно писать его к собственной. Положение мое в данном случае немного облегчается тем, что в этой книге собрана большая часть моих историко-литературных, теоретико-литературных и критических статей за 9 лет. Именно 9 лет назад, в 1919 году, я написал работу о пародии — «Достоевский и Гоголь», которая в 1921 году была издана «Опоязом». Книга эта, стало быть, равна девяти прошедшим годам, и я смотрю на нее как любой писатель предисловия — со стороны.

Собственно, нужно бы расположить работы по времени их написания: тогда противоречия, может быть встречающиеся в некоторых, объяснились бы как постепенный пересмотр выводов, зависящий от расширения материала, а теоретические статьи, с которых начинается сборник, казались бы выводами из конкретного материала и предположениями, сделанными на основе этих выводов, а не собранием тезисов.

Ложная любовь к внешнему порядку или предположение такой любви у читателя заставили меня сгруппировать статьи по темам, перетасовав 9 лет.

Впрочем, не только поэтому. Мне казалось нескромным заставлять читателя ходить со мною по темам и выводам именно в той последовательности, в какой ходил я сам, так как сюжет этой книги прежде всего эволюция литературы, а никак не эволюция автора.

Когда я перечитал свою книгу, мне захотелось снова написать все статьи, здесь написанные, написать иначе. Но потом я увидел,

что тогда получилась бы другая книга. Собственно говоря, всякая статья пишется для того, чтобы нечто выяснить; когда же нечто выяснено, статья отменяется этим самым и кажется неудовлетворительной.

Это относится, в частности, к тяжеловатому и иногда даже неясному языку, которым написаны многие статьи и который, при желании, критика может объяснить как авгурский язык, т. е. как намеренное затемнение смысла собственной речи. Так недавно и поступил один критик.

Против этого я буду возражать.

Дело в том, что язык не только передает понятия, но и является ходом их конструирования. Поэтому, напр., пересказ чужих мыслей обыкновенно яснее, чем рассказ своих. В последнем случае выручает иногда афористический ход мысли. У меня, к сожалению, этого нет; есть беспокойство в осмыслении материала [1].

Все же, где мог, я проредактировал статьи, главным образом с этой стороны. Некоторые статьи, напечатанные ранее в сокращенном виде, я восстановил в их более широком, первоначальном [2]. Две статьи, являвшиеся вначале одной, я опять соединил вместе [3]. Одна статья представляла собою искусственную параллель между одним новейшим русским поэтом и одним иностранным старым; второй член параллели я отбросил [4]. Самоповторения, встречающиеся в статьях и объясняемые их разновременностью, я принужден был оставить.

Все статьи печатались в разных изданиях, за исключением двух: 1) ««Аргивяне», неизданная трагедия Кюхельбекера» (1924); 2) «Пушкин» (1928), которые здесь появляются впервые.

Тем, кто помогал мне в моей работе, я глубоко благодарен. И прежде всего Виктору Шкловскому и Борису Эйхенбауму. Также выражаю благодарность Н. Л. Степанову [5], взявшему на себя труд корректирования этого сборника.

*

КОММЕНТАРИИ

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Работы Ю. Н. Тынянова появились в печати в 1921 г. Первой из них была книга «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», вышедшая не позднее августа 1921 г. (написана в 1919 г.). В том же году опубликованы статьи «Блок и Гейне», «Стиховые формы Некрасова», «Записки о западной литературе». 1921—1924 гг. ознаменованы в биографии Тынянова наиболее интенсивной исследовательской работой. В это время оформляются два определяющих для его научного творчества комплекса идей — схема развития русской поэзии XVIII — первой половины XIX в. и концепция семантики стихотворного языка. Печатание отставало по времени, иногда значительно, от лекционного изложения (главным образом в ГИИИ). Так было со статьями «Архаисты и Пушкин» (полностью напечатано в 1926 г.), «Ода как ораторский жанр» (напечатано в 1927 г.), «Вопрос о Тютчеве» (1923), «„Аргивяне", неизданная трагедия Кюхельбекера» (1929). В первой половине 20-х годов Тынянов обычно помещал свои статьи и рецензии не в специальных изданиях, а в журналах «Книга и революция», «Жизнь искусства», «Русский современник», «Леф» и др. В 1924 г. вышла книга «Проблема стихотворного языка». К середине 20-х годов относится ряд статей о кино. Вторая половина 20-х годов — время главным образом теоретической работы, которая должна была послужить преддверием к истории литературы XVIII—XIX вв., построенной на основе тыняновской концепции литературной эволюции.

Труды Тынянова по истории литературы и поэтике при жизни автора лишь однажды были собраны в отдельном издании: в книгу «Архаисты и новаторы» (Л., «Прибой», 1929; вышла из печати не позднее начала февраля) было включено 17 работ 1919—1928 гг. Все они, за исключением статей «Пушкин» и «„Аргивяне", неизданная трагедия Кюхельбекера», публиковались ранее. Работа последних двух лет перед выходом этой итоговой книги была представлена статьями «О литературной эволюции» (1927), «Пушкин», «О Хлебникове» (1928). В 30-е годы, когда интенсивность теоретических занятий Тынянова (отчасти из-за болезни) снижается, основное место в его печатной продукции занимают историко-литературные и биографические работы, главным образом о Кюхельбекере и Пушкине, причем теперь они заметно сближаются с его литературными замыслами. В эти годы Тынянов предполагал еще одно издание своих научных трудов. Многочисленные планы, сохранившиеся в его архиве, показывают, что это несостоявшееся издание задумывалось им в широких рамках книги типа АиН или в виде нескольких томов предполагаемого собрания сочинений.

Переиздание трудов Тынянова, отвечающее настоятельной потребности современного литературоведения, было начато спустя двадцать лет

после смерти ученого, когда была переиздана «Проблема стихотворного языка»: The Hague — Paris, Mouton, 1963, и М., 1965. В издание 1965 г. включены также четыре статьи из состава АиН; оно сопровождалось вступительной статьей Н. Л. Степанова. В 1968 г. вышел сборник «Пушкин и его современники» — первое комментированное издание Тынянова, объединившее три статьи из АиН и пять более поздних; тексты были заново подготовлены к печати, вступительную статью написал В. В. Виноградов. Следует назвать также: *Ю. Тынянов*. Архаисты и новаторы. Archaisten und Neuerer. Slavische Propyläen, Bd. 31. München, 1967 (мы не называем здесь зарубежные переиздания и переводы отдельных статей, как и антологии работ 1910—20-х гг. по поэтике, о принципах составления и научном значении которых см.: *T. Todorov*. Les formalistes en Occident.— «Poetics», 11.1974).

При отборе текстов для настоящего издания составители имели в виду: 1) завершить начатое в двух названных отечественных сборниках переиздание АиН; 2) приблизить к читателю работы о литературе, оставшиеся за пределами АиН, в особенности статьи Тынянова — критика и полемиста, и рецензии, разбросанные по журналам 20-х годов; 3) собрать работы о кино; 4) опубликовать неизвестные работы из архива Тынянова. В соответствии с этими соображениями в книгу включены десять непереиздававшихся работ из АиН, большая часть критических и киноведческих статей, а также наиболее значительное из неопубликованного наследия ученого. В нее не вошли (кроме статьи «Блок») работы, составившие два указанных переиздания и благодаря этому широко доступные для научного использования, а также некоторые другие статьи и рецензии.

Задачи, поставленные перед собой составителями и комментаторами, как в отношении отбора текстов, так и их комментирования, сделали необходимым выявление основного корпуса рукописного наследия ученого, а также уяснение, хотя бы в общих чертах, состояния его личного архива. Архив Тынянова в значительной своей части погиб в Ленинграде в годы войны. По свидетельству Л. Н. Тыняновой и В. А. Каверина, сохранились лишь те рукописи, которые оставались на квартире Тынянова (и были перевезены после войны В. А. Кавериным в Москву), а также то немногое, что было написано во время войны в Ярославле, Перми и Москве, — некоторые главы и фрагменты третьей части «Пушкина», статьи о Грибоедове (1941—1943) и т. д. Из бумаг, врученных перед отъездом в эвакуацию на хранение Б. В. Казанскому, уцелела часть собранных Тыняновым рукописей Кюхельбекера, которые в 1953 г. были переданы И. Ю. Тыняновой в Отдел рукописей ГБЛ. Эпистолярная часть архива почти полностью погибла. Письма к Тынянову В. Б. Шкловского (31 письмо, копии) — малая доля их обширной дружеской переписки: ответные письма Тынянова, сохранившиеся в архиве Шкловского также не полностью, охватывают период с конца сентября 1923 по 24 апреля 1943 г. и в три раза превышают количество писем Шкловского (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441, 722—726).

В настоящее время часть рукописей Тынянова находится в ЦГАЛИ (ф. 2224), часть — в архиве В. А. Каверина. Сохранились автографы ряда работ, в том числе некоторых самых ранних опытов (эссе «Некоторые черты поэзии Некрасова», носящее еще ученический характер). Студенческий архив Тынянова, поступившего в Петербургский университет в 1912 г., по его

собственному свидетельству, погиб в 1918 г. во время пожара в Ярославле — в том числе «листов 20 печатных работы о 20-х годах» (АК; по-видимому, речь идет о ранней разработке тех вопросов, которые исследованы в «Архаистах и Пушкине»). От этих лет сохранился прочитанный в Пушкинском семинарии С. А. Венгерова реферат «Литературный источник „Смерти поэта"» (опубликован З. А. Никитиной в 1964; рукопись — АК). В архиве С. А. Венгерова (ИРЛИ) обнаружен большой рукописный реферат о «Каменном госте» Пушкина — первый доклад Тынянова в Венгеровском семинарии, прочитанный 20 декабря 1914 г. В том же фонде находится протокол заседания семинария 10 февраля 1915 г., излагающий содержание неизвестного (совпадающего по заглавию с известным) реферата «Пушкин и Кюхельбекер» (текст пока не найден; подробнее см. в прим. к статье «„Аргивяне", неизданная трагедия Кюхельбекера» в наст. изд.). Протоколы заседаний сохранили также записи выступлений Тынянова-студента на обсуждении докладов, читанных в семинарии; вместе с рукописями его первых работ они могут служить источником для реконструкции ранних научных представлений Тынянова.

Первая из известных нам теоретических работ Тынянова озаглавлена «О пародии». Рукопись этой работы (не связанной с книгой «Достоевский и Гоголь»), датированная автором 1919 г. (АК), показывает, что замысел, осуществленный в 1929 г., в связи с подготовкой сборника «Мнимая поэзия» (Л. 1931), восходит к гораздо более раннему времени. Сохранились также наброски работы об именах и фамилиях в художественных текстах, датируемой приблизительно 1918—1919 гг. (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 67). Все эти материалы позволили выделить первый — студенческий (1912—1919) период биографии Тынянова, сведения о котором до сих пор были очень скудны и черпались из немногих печатных источников.

Еще в начале 60-х годов в архиве Тынянова были выявлены рукописи статей «Мнимый Пушкин», «О композиции „Евгения Онегина"» (часть незаконченной работы), а в процессе подготовки настоящего тома — другие рукописи начала 20-х годов: вторая половина «О композиции „Евгения Онегина"» и «Тютчев и Гейне» (незаконченная монография), расширившее представление о втором периоде деятельности Тынянова (1919—1924 гг.), характеризующемся наибольшей научной продуктивностью — главным образом в области поэтики и истории русской поэзии. Большой интерес представляет недавно обнаруженная статья «О пародии», существенно дополняющая знание о взглядах ученого в конце 20-х годов. Эти четыре работы, а также ранний вариант предисловия к ПСЯ публикуются в наст. изд. Статья «О пародии» заключает собой период 1924—1929 гг. Границы его мы намечаем исходя из того, что интересы Тынянова в эти годы концентрируются вокруг проблем литературной эволюции, трансформации исходных доктрин Опояза; в эти же годы он выступает как писатель, сценарист и киновед. В последний период (1929—1943) он занят преимущественно художественной прозой и традиционными историко-литературными, биографическими и текстологическими разысканиями.

Среди основных источников к биографии Тынянова-ученого (особенно второго и третьего его этапов) необходимо назвать архивы В. Б. Шкловского и Б. М. Эйхенбаума (ЦГАЛИ, ф. 562 и ф. 1527), а также архив ГИИИ

(ЛГАЛИ, ф. 3289), сохранившийся довольно полно, но до сих пор не введенный в научный оборот (отчеты, повестки и протоколы Словесного разряда, анкеты, автобиографии и другие служебные документы.

Рукописи большинства статей, включенных в наст. изд., не сохранились. Работы, входившие в АиН, печатаются по тексту этой книги, наиболее существенные разночтения с первопубликациями приводятся в комментарии. Следует отметить, что корректура АиН проходила в последние дни перед отъездом Тынянова на лечение в Германию. «Я уезжаю, дружок,— писал он Шкловскому в середине октября 1928 г.— Корректурами завален.[...] 250 гранок (статьи)». Издание вышло без надлежащего авторского наблюдения, в нем оказалось немало опечаток и механических ошибок. Некоторые неточности связаны с тем, что первоначальный текст печатался в неспециальных изданиях, в трудных типографских условиях. По свидетельству Н. И. Харджиева («Вопросы литературы», 1966, № 7, стр. 209), подтвержденному в беседах с составителями данного тома, существовал авторский экземпляр АиН, в который Тынянов на протяжении нескольких лет вносил изменения и дополнения. Этот экземпляр не разыскан и, по-видимому, должен считаться утраченным. Составители располагали экземплярами, подаренными автором Б. В. Казанскому, Ю. Г. Оксману и Б. В. Томашевскому с небольшим количеством поправок, относящихся главным образом к статьям, вошедшим в ПиЕС (и учтенных в этом издании).

Тексты, не вошедшие в АиН, печатаются в наст. томе по первым (и единственным) прижизненным публикациям. В комментариях к непубликовавшимся работам даются характеристики рукописных источников. Следует пояснить, что черновые автографы Тынянова — источники текста новопубликуемых в наст. изд. его статей — фиксируют далеко не первую стадию работы автора и, несмотря на незавершенность разработки темы, несут в себе характерные черты тыняновского научного мышления и стиля. Конъектуры немногочисленны (они даны в прямых скобках). В комментарий включались фрагменты, не вошедшие в основной текст, но разрабатывающие нередко «боковые», важные для понимания эволюции взглядов ученого темы, и страницы незавершенных работ, имеющие самостоятельный научный интерес.

Готовя к печати свои работы, в том числе и АиН, автор, насколько можно судить, был весьма мало озабочен тем, чтобы выверить и унифицировать их справочный аппарат. Ссылки обычно давались в сокращенном, рабочем виде, библиографические сведения о цитируемом или упоминаемом источнике часто вовсе не указывались, цитаты нередко приводились по памяти.

Поэтому немалая трудность подготовки настоящего издания в соответствии с современными эдиционными нормами заключалась в том, чтобы, с одной стороны, свести к минимуму вмешательство в авторский текст, а с другой — подать его наиболее удобным для читателя образом. Авторские ссылки оформлены единообразно, в них введены недостающие сведения (выходные данные, номер страницы); ссылки, не принадлежащие автору, как правило, вынесены в комментарии. Однако не всегда было целесообразно отсылать читателя в конец книги и увеличивать комментарии за счет такого рода примечаний. Так, если автор, несколько раз цитируя один и тот же источник и указывая его, оставлял какую-либо из цитат без ссылки,— недо-

стающее указание вводилось нами в его текст под строку. Все подстрочные ссылки обозначены звездочками, примечания комментаторов — цифрами; переводы иноязычных текстов даются под строкой и обозначены цифрой со звездочкой.

Цитируемые Тыняновым тексты писателей XVIII — начала XX в., как правило, приводились в соответствие с современными научными изданиями, но в ряде случаев это было признано нецелесообразным. В статьях Тынянова-критика цитаты из произведений 20-х годов даны по изданиям того времени. Источники цитат, если они не раскрыты автором, указываются в комментариях. В двух работах насыщенных цитатами-примерами,— «Достоевский и Гоголь» и «Ода как ораторский жанр» — решено было ввести в авторский текст сокращенные ссылки на современные издания — с обозначением в прямых скобках тома и страниц: *Н. В. Гоголь*. Полное собрание сочинений, тт. I—XIV. М., 1937—1959; *Ф. М. Достоевский*. Полное собрание сочинений в тридцати томах, тт. 1—8. Л., 1972—1973; *М. В. Ломоносов*. Полное собрание сочинений, тт. 7, 8. М.—Л., 1952, 1959. Сокращенные ссылки на Пушкина в комментариях даны по большому академическому изданию 1937—1949 гг. Авторские пропуски в цитатах обозначаются угловыми скобками при многоточии, пропуски в текстах, цитируемых комментаторами, отмечены многоточием в прямых скобках. Текст, выделенный автором, набран курсивом, разрядка отмечает выделения в цитируемых им источниках. Тынянов весьма часто прибегает к курсиву и кавычкам — это связано с особенностями его стиля, отмеченными им самим в предисловии к АиН. Выделение в тексте какого-либо употребительного термина часто является у Тынянова «анализом» этого термина, данным минимальными графическими средствами.

Тексты в наст. изд. распределены по четырем разделам. В первый раздел входят работы по истории литературы XIX—XX вв., во второй — по поэтике и теории литературы. Граница между теорией и историей у Тынянова 20-х годов весьма условна; условно и это деление. Третий раздел отведен статьям о кино. В приложении печатается незавершенная монография «Тютчев и Гейне», извлечение из которой автор опубликовал отдельной статьей, помещаемой в первом разделе наст. изд., и предисловие к АиН.

Комментарии (помимо расширения и уточнения авторского справочного аппарата) включают библиографические, текстологические и биографические сведения (в том числе архивные), а также материалы, характеризующие научную и литературную ситуацию времени написания и опубликования данной статьи. Большинство работ Тынянова — живое, а в определенных аспектах и остро актуальное научное явление, поэтому комментарий содержит также сведения, позволяющие соотнести идеи ученого с современной филологией. Научная биография Тынянова еще не написана. Немногочисленные работы о нем не предлагают развитой концепции сложного пути исследователя (Тынянову-писателю в этом смысле повезло больше). Комментарии настоящего издания могут служить материалом для биографии Тынянова.

Комментарии к статьям «Стиховые формы Некрасова», «„Извозчик" Некрасова», «Тютчев и Гейне» (статья и монография), «Вопрос о Тютчеве», «О композиции „Евгения Онегина"», «Т. Райнов. А. А. Потебня», «Достоев-

ский и Гоголь», «Предисловие к книге „Проблема стиховой семантики"», «О пародии» — написал А. П. Чудаков.

Комментарии к статьям «Блок», «Записки о западной литературе», «Серапионовы братья», «Георгий Маслов», «„Литературная мысль". Альманах II», «Петроград. Литературный альманах», «Сокращение штатов», «Журнал, критик, читатель и писатель», «Литературное сегодня», «Промежуток», «О Маяковском», «Иллюстрации» и к статьям о кино — написала М. О. Чудакова.

Комментарии к статьям «Мнимый Пушкин», «„Аргивяне", неизданная трагедия Кюхельбекера», «Ода как ораторский жанр» и «Предисловию к книге „Архаисты и новаторы"» — написал Е. А. Тоддес.

Комментарии к статьям «Литературный факт». «О литературной эволюции» и к тезисам «Проблемы изучения литературы и языка» написаны совместно тремя комментаторами (что, впрочем, можно было бы сказать о комментариях к каждой из статей тома).

Подготовка текста Е. А. Тоддеса.

На первоначальном этапе подготовки издания в работе принимала участие З. А. Никитина (1902—1973), в течение нескольких лет занимавшаяся рукописями Тынянова и подготовившая к печати тексты ПиЕС.

Составители рады возможности выразить живую признательность тем, кто способствовал работе над этим изданием на всех ее этапах — предоставлением материалов из личных архивов, ценными сведениями и советами: П. Г. Антокольскому, К. П. Богаевской, С. М. Бонди, Т. Г. Винокур, Л. Я. Гинзбург, Вяч. Вс. Иванову, в беседах с которым был обсужден комментарий, прочитанный им в рукописи, А. Ивичу, Н. В. Каверину, Н. И. Клейману, М. И. Маловой, А. П. Оксман, Н. Т. Панченко, Е. В. Пастернак, Е. Б. Пастернаку, К. В. Пигареву, Ю. Н. Попову, А. К. Соловьевой, Р. Д. Тименчику, Л. Н. Тыняновой, Г. С. Файману, Л. С. Флейшману, Н. И. Харджиеву, Т. Г. Цявловской, Е. Ц. Чуковской, В. Б. Шкловскому, М. С. Лесману, Л. Г. Шпет, О. Б. Эйхенбаум, Р. О. Якобсону, Н. В. Яковлеву.

Особенная благодарность Н. Б. Волковой за неизменно заинтересованное содействие в работе над документами, хранящимися в ЦГАЛИ.

*

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АиН — *Ю. Тынянов.* Архаисты и новаторы. [Л.], «Прибой», 1929.

АК — архив В. А. Каверина.

ГБЛ — Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина.

ГИИИ — Государственный институт истории искусств в Ленинграде.

ГИИИ-1927 — сб. «Государственный институт истории искусств. 1912—1927». Л., 1927.

ГПБ — Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Жирмунский — *В. Жирмунский.* Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926 гг. Л., «Academia», 1928.

ЗМ — сб. «Задачи и методы изучения искусств». Пг., «Academia», 1924.

ИМЛИ — Отдел рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР.

ИРЛИ — Отдел рукописей Института русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом).

ЛГАЛИ — Ленинградский государственный архив литературы и искусства.

ЛН — «Литературное наследство».

П-I — П-V — «Поэтика. Временник Отдела словесных искусств ГИИИ», вып. I — 1926, вып. II, III — 1927, вып. IV — 1928, вып. V — 1929.

ПпЕС — *Ю. Н. Тынянов.* Пушкин и его современники. М., 1968.

П-1919 — «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка». Вып. 3. Пг., 1919.

ПСЯ — *Ю. Н. Тынянов.* Проблема стихотворного языка. Цит. по изд.: М., «Советский писатель», 1965.

ТЖЗЛ — «Юрий Тынянов. Писатель и ученый. Воспоминания, размышления, встречи». М., 1966 (серия «Жизнь замечательных людей»).

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства.

ЭП — *Б. Эйхенбаум.* О поэзии. Л., 1969.

ЭПр — *Б. Эйхенбаум.* О прозе. Сборник статей. Л., 1969.

*

СТИХОВЫЕ ФОРМЫ НЕКРАСОВА

Впервые — «Летопись Дома литераторов», 1921, № 4, 20 декабря, стр. 3—4. С небольшими изменениями и добавлением постскриптума вошло в АиН, где датировано: статья — 1921 г., постскриптум — 1928 г. Печатается по тексту АиН.

Общность проблематики со статьей Тынянова обнаруживает написанная несколько позже статья Б. М. Эйхенбаума «Некрасов» («Начала», 1922, № 2). В ней также подчеркивается методологическое значение «проблемы Некрасова» для поэтики; рассматриваются и вопросы смещения жанров, пародирования (см. особ. гл. 3, где разбираются те же примеры, что и у Тынянова), проблема прозаизации стиха. Авторы отстаивали свое понимание Некрасова и в устных выступлениях. 2 февраля 1922 г. Эйхенбаум писал в дневнике: «Наша „ревтройка" (Тынянов, Шкловский и я) выступает 9-го в Институте жив[ого] слова о Некрасове, а 19-го в Вольфиле о Пушкине» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 245). Итогом методологически близких друг к другу штудий должен был стать сборник статей о Некрасове, намечавшийся в издательстве «Опояз» в 1922 г. (ЛГАЛИ, ф. 2913, оп. 1, ед. хр. 8, л. 29 об.). К некрасовской теме Тынянов собирался вернуться и позднее — в «Списке статей, готовых к печати и предполагаемых к печатанию в первую очередь», представленном 9 февраля 1925 г. Институтом сравнительной истории литератур Запада и Востока при ЛГУ, значится статья Тынянова «Катенин и Некрасов» (ЛГАЛИ, ф. 6960, оп. 1, ед. хр. 11, лл. 46 об., 49).

С возражениями против основной идеи статьи Тынянова выступил в 1926 г. К. И. Чуковский в своей книге «Некрасов» (Л., изд. «Кубуч», статья «Проза ли?») [a]. Эта полемика сохраняет интерес для современного изучения поэтики Некрасова. Тынянов отвечал Чуковскому в post scriptum'е к статье в АиН, причем вопрос переведен здесь в плоскость тех теоретических положений, центральных для Тынянова конца 20-х годов, которые изложены в статье «О литературной эволюции». Эйхенбаум также ответил на возраже-

---

[a] В той же книге он выступил и с полемической статьей против Эйхенбаума («Формалист о Некрасове»), указав на ряд фактических ошибок в работе последнего. Начало этой полемики относится к 1922 г., когда Эйхенбаум дал отрицательную оценку книги Чуковского «Некрасов как художник» (Л., 1922): «Книжный угол», 1922, № 8, стр. 15—18 (ср. также ранее: *В. Шкловский*. Техника некрасовского стиха.— «Жизнь искусства», 1919, № 184—185). В дневнике Чуковского под 1 января 1922 г. записано: «[...] пришли из Дома искусств два шкловитянина — Тынянов и Эйхенбаум. Эйхенбаум печатает обо мне страшно ругательскую статью — но все же мне мил почему-то. Он доказывал мне, что я нервничаю, что моя книжка о Некрасове неправильна, но из его слов я увидел, что многое основано на недоразумении». Что касается личных взаимоотношений Чуковского и Тынянова, то, как видно из дневника, они были неизменно сердечными, активные творческие контакты продолжались в течение многих лет. Ср. воспоминания Чуковского (ТЖЗЛ), статью Тынянова «Корней Чуковский» («Детская литература», 1939, № 4). Эту статью Чуковский упоминает в заметке «Моя работа над некрасовскими текстами» (около 1954 г.): *К. Чуковский*. Несобранные статьи о Некрасове. Калининград, 1974, стр. 64. С книгой Чуковского 1926 г. Тынянов, возможно, познакомился еще до ее выхода в свет. 12 декабря 1925 г. Чуковский писал в дневнике о «шумной похвале» Тынянова главам XIII и XIV статьи «Проза ли?».

ния Чуковского в полемическом постскриптуме к своей статье, датированном 1926 г. (*Б. Эйхенбаум.* Литература. Л., 1927, стр. 110—115). Чуковский включил полемику с Тыняновым во 2-е издание своей книги («Рассказы о Некрасове», М., 1930), а позднее вернулся к вопросу о песенности и прозаичности некрасовского стиха в монографии «Мастерство Некрасова» (М., 1971, стр. 598—617). Ср.: ЭП, стр. 65—74; *И. Розанов.* Стихотворные размеры в донекрасовской поэзии и у Некрасова.— В кн.: Творчество Некрасова. М., 1939; *А. Слонимский.* Некрасов и Маяковский (к поэтике Некрасова).— «Книга и революция», 1922, № 2; *В. С. Баевский.* Песенные структуры в некрасовском стихе.— В кн.: Некрасовский сборник. Калининград, 1972.

Проблема прозаизации стиховой речи как одна из центральных в поэтике Некрасова, четко сформулированная Тыняновым, с этого времени постоянно обсуждалась в специальных работах — В. Евгеньева-Максимова, Н. Кубикова, Н. Ашукина, Н. Степанова, Б. Ларина, Б. Кормана, Ф. Приймы, М. Власова и др. См. также об этом в общих работах по поэтике: *Г. И. Винокур.* Новая литература по поэтике (Обзор).— «Леф», 1923, № 1; *В. В. Виноградов.* О языке художественной литературы. М., 1959. Ср. оригинальное замечание о Некрасове М. М. Бахтина в связи с его мыслью о прозаизации лирики (*М. Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972, стр. 341—342); *П. Бицилли.* Этюды о русской поэзии. Прага, 1926, стр. 55—56.

В статье «Стиховые формы Некрасова» Тынянов впервые печатно изложил свои идеи о соотнесенности стиха и прозы и различном характере этой соотнесенности в разные эпохи (развитые им в работах «О композиции „Евгения Онегина"», ПСЯ, «О литературной эволюции») — идеи, опередившие свое время и приобретающие особенную актуальность на фоне «прозаической» трансформации поэтических средств и широкого распространения свободного стиха в современной поэзии.

[1] Проблема «признания» Некрасова как художника лишь к этому времени теряла злободневность. Еще в 1916 г. В. Е. Евгеньев-Максимов писал о «возврате к Некрасову»: «Русская интеллигенция, забывшая в течение тусклых 80-х и 90-х годов „пронзительно-унылый" стих „музы мести и печали", лишь изредка вспоминавшая его в бурную революционную эпоху девятисотых годов,— накануне нынешней войны никому из великих художников слова не уделила столько любовного внимания...» (*В. Евгеньев.* Критика наших дней и Некрасов.— «Биржевые ведомости», 1916, 14 октября, № 15861). Однако для символистов значение Некрасова не было подвержено сомнению. Представление об отношении к Некрасову в конце 1910-х — начале 1920-х годов и состоянии некрасоведческих штудий, оживившихся в связи со столетием со дня рождения поэта, могут дать, кроме уже указанных, следующие работы: *Влад Гиппиус.* Поэзия Некрасова.— «Сибирские записки», 1916, № 2; *А. Кауфман.* К некрасовским поминкам.— «Вестник литературы», 1921, № 11 (35); *А. Рашковская.* Некрасов и символисты.— «Вестник литературы», 1921, № 12 (36); *В. Евгеньев-Максимов.* К празднованию некрасовского юбилея.— «Книга и революция», 1921, № 8—9; Анкета «Некрасов и мы».— «Летопись Дома литераторов», 1921, 1 декабря, № 3 (с несколько иным составом имен — в кн.: *К. Чуковский.* Некрасов, стр. 388—394). Актуальность Некрасова для поэзии начала XX в. засвидетельствована этой анкетой — о его влиянии говорили такие разные поэты, как А. Блок, А. Ахматова, М. Волошин, С. Городецкий, Ф. Сологуб и др. А. Белый, как известно, декларативно обратился к имени и наследию Некрасова («Пепел», 1909).

[2] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. IV. М., 1954, стр. 118.

[3] В письме к Полонскому от 13 (25) января 1868 г. (*И. С. Тургенев.* Полн. собр. соч., серия «Письма», т. 7. М.— Л., 1964, стр. 30). См. сравнительную оценку Некрасова и Полонского в письме к редактору «Санктпетербургских ведомостей» (там же, т. 6). Ср. также слова Тургенева в передаче Е. Колбасина (*Е. Колбасин.* Тени старого «Современника».— «Современник», 1911, кн. 8, стр. 239). См. пересказы аналогичных мнений Тургенева в кн.: *А. Я. Панаева.* Воспоминания. М., 1972.

[4] См. предисловие к роману В. фон Поленца «Крестьянин» (*Л. Н. Толстой.* Полн. собр. соч. в 90 т., т. 34, стр. 275), письма к Н. Н. Страхову от января 1878 г. (т. 62, стр. 369, 379) и П. И. Бирюкову от 1 марта 1887 г. (т. 64, стр. 21).

[5] Из стихотворения «Праздник жизни — молодости годы...».

[6] Упреки в прозаичности, воспринимаемой на фоне предшествующей литературной традиции как недостаток, сопровождали Некрасова на протяжении всего его творчества. Позицию современной поэту критики в этом вопросе Е. Н. Эдельсон определял следующим образом: «многие готовы были вовсе отказать Некрасову в поэтическом признании и видеть в нем исключительно сатирика или публициста, лишь случайно или по посторонним соображениям избравшего для своей деятельности стихотворную форму» («Библиотека для чтения», 1864, № 9). Подобная точка зрения дожила до нашего века и развивалась в статьях, близких по времени к работам Эйхенбаума и Тынянова. «У Некрасова — действительно добрых две трети его произведений могут быть превращены в прозу,— писал в своей известной статье С. Андреевский,— и не только ничуть от этого не пострадают, но даже выиграют в ясности и полноте» (*С. А. Андреевский.* Литературные очерки. СПб., 1902, стр. 163). Ср. об этом же: *П. Ф. Гриневич.* [П. Ф. Якубович]. Очерки русской поэзии. СПб., 1911, стр. 156.

[7] В первой публикации статьи было: «по дословесному ритмико-синтаксическому рисунку».

[8] Ср. ЭП, стр. 59. Полемизируя с Тыняновым и Эйхенбаумом, современный им исследователь писал, что эта ритмико-синтаксическая форма («неотразимое созданье», «неподражаемые звуки», «неотразимого забвенья») связана не с «ощущением пушкинского стиха», а «стоит всецело в связи с неистовым стилем Бенедиктова» (*К. Шимкевич.* Бенедиктов, Некрасов, Фет.— П—V, стр. 117). Ср. об этом же: *М. А. Пейсахович.* Строфика Некрасова.— В кн.: Некрасовский сборник, т. V. Л., 1973, стр. 205—206.

[9] Намеченное здесь понимание пародии развито в статье «О пародии»; ср. более раннюю работу «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» — в наст. изд. О некрасовских пародиях в традиционном смысле термина см.: *А. М. Гаркави.* Некрасов — пародист.— В сб.: О Некрасове, вып. II. Ярославль, 1968; *К. Кумпан.* К проблеме «Жуковский и Некрасов» (к истории одной пародии).— В сб.: Н. А. Некрасов и русская литература. Кострома, 1971. Ср.: *Н. Скатов.* Некрасов. Современники и продолжатели. Л., 1973, стр. 98—109.

[10] О пародическом использовании цитат из Пушкина см. также: *Б. Я. Бухштаб.* Начальный период сатирической поэзии Некрасова.— В кн.: Некрасовский сборник, т. II. М.— Л., 1956, стр. 134—136.

[11] О соотношении Некрасова, в особенности раннего, с предшествующей поэтической традицией, кроме указанных исследований Эйхенбаума и Чуковского, см. работы В. В. Гиппиуса — «Некрасов в истории русской поэзии XIX века» (в его кн.: От Пушкина до Блока. М.— Л., 1966), К. А. Шимкевича — «Пушкин и Некрасов» (в сб.: Пушкин в мировой литературе. Л., 1926), В. Е. Евгеньева-Максимова — «Литературные дебюты Н. А. Некрасова» (СПб., 1908), «Некрасов и Пушкин» («Литературный современник», 1938, № 3), «Жизнь и творчество Н. А. Некрасова», т. 1 (М.— Л., 1947, стр. 204—217).

[12] ЭП, стр. 330—331; о стиховых интонациях Некрасова — там же, стр. 65—74; Ср.: *В. Е. Холшевников.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. Изд. ЛГУ, 1962, стр. 141—163; *его же.* Типы интонации русского классического стиха.— В сб.: Слово и образ. М., 1964; *А. Л. Жовтис.* К характеристике «некрасовского голоса».— «Русская литература», 1971, № 4.

[13] Ср. в статье Тынянова «Пушкин» (ПиЕС, стр. 136).

[14] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч., т. 1. М., 1939, стр. 753—754.

[15] Письмо И. Аксакова к Тургеневу от 4 октября 1852 г. (Письма С. Т., К. С. и И. С. Аксаковых к И. С. Тургеневу. М., 1894, стр. 31). В АиН автором письма ошибочно назван «старый Аксаков» (стр. 407).

[16] Точное название — «Отрывки из путевых записок графа Гаранского».

[17] В первой публикации статьи далее следовало: «Слова в поэзии организуются преимущественно по знаку звучания, в прозе — преимущественно по знаку семантики».
[18] Из стихотворения Лермонтова «Атаман» (1831).
[19] Из романа Лермонтова «Вадим».

*

«ИЗВОЗЧИК» НЕКРАСОВА

Впервые — «Жизнь искусства», 1924, № 9, 26 февраля, стр. 14. Печатается по тексту журнала.

В этой заметке, опираясь на свидетельство Е. Н. Эдельсона (известное комментаторам Некрасова и ранее), Тынянов впервые раскрыл возможный источник стихотворения «Извозчик». Существует указание другого современника поэта на тот же источник — см.: *Н. А. Некрасов*. Полн. собр. соч. и писем, т. I, М., 1948, стр. 553—554. Установлено, что сюжет, использованный в стихотворении, был широко распространен в беллетристике 1830—1840-х годов; Некрасов мог столкнуться с ним, в частности, у Н. Полевого, Булгарина, Бурнашева, а также в устной традиции. См.: *М. М. Гин*. Некрасов-критик в борьбе с реакционными и эпигонскими течениями в литературе 1840-х годов.— Уч. зап. ЛГУ, № 171, вып. 19. 1954; *его же*. Из истории борьбы Некрасова с ложной народностью.— Некрасовский сборник, III. М.— Л., 1960; *А. М. Гаркави*. Новые материалы о Некрасове.— Уч. зап. Калининградского пед. ин-та, вып. I. 1955; *его же*. К вопросу об источниках поэзии Н. А. Некрасова.— Там же, вып. III. 1957. Круг выявленных к настоящему времени возможных литературных источников стихотворения подтверждает идеи Тынянова об ориентации Некрасова на прозу.

[1] В современных изданиях «Извозчик» датируется 1855 г.
[2] В статье «Стиховые формы Некрасова» «Извозчик» не причислялся Тыняновым к «явным» пародиям — см. стр. 21 наст. изд.

*

ТЮТЧЕВ И ГЕЙНЕ

Впервые — «Книга и революция», 1922, № 4, стр. 13—16. С незначительными изменениями вошло в АиН, где датировано: 1921. Печатается по тексту АиН.

Статья представляет собой извлечение из незаконченной монографии «Тютчев и Гейне» (см. раздел «Приложения» в наст. изд.), над которой Тынянов работал в 1917—1920 гг.

На обороте последней страницы рукописи 1-й главы монографии набросан следующий план:

«1. Генезис и традиция. 2. Историческая справка: выборка — тютчевиана, „Neuer Frühling; Наполеон и Россия (Тютчев — „Напол[еон"]; Гейне — „Итал[ьянское] путеш[ествие]"), внизу о ст[атье] „Россия и Германия". Стих[отворение] „Из края в край". 3. Традиции Тютчева и трад[иции] Гейне. 4. Доказат[ельство] на переводах и „влияниях"» (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 56, л. 16 об.).

Как нетрудно заметить, это — почти точный план статьи, опубликованной в «Книге и революции». Статья была уже готова к лету 1921 г.: так датировано авторское предисловие к «Методике русского лирического стиха»

Б. М. Эйхенбаума, в которой имеется ссылка на «приготовленную к печати работу Ю. Н. Тынянова „Тютчев и Гейне“» (стр. 77 издания 1922 г.; в ЭП, стр. 395, составители отредактировали эту ссылку, исключив из нее указание на знакомство автора с работой Тынянова в рукописи). Около того же времени Тынянов сопоставляет Гейне с другим русским поэтом — Блоком (см. статью «Блок и Гейне» в сб.: Об Александре Блоке. Пб., 1921; доклад на эту тему был прочитан им 9 октября 1921 г. в Обществе изучения художественной словесности при ГИИИ — ЗМ, стр. 221) — сопоставление, к которому он позднее утратил интерес (см. критическую автооценку в предисловии к АнII — стр. 396 наст. изд.); к 1921—1923 гг. относятся и усиленные занятия вопросом о месте Тютчева в истории русской поэзии (см. прим. к статье «Вопрос о Тютчеве» и монографии).

В монографии «Тютчев и Гейне» большое место занимали собственно историко-литературные и биографические задачи, тогда как одноименная статья носит преимущественно теоретический характер и нацелена на освещение некоторой общей проблемы. Эта проблема, узловая для опоязовского подхода к истории литературы, заключалась в том, чтобы в массе разнородного и «движущегося» историко-литературного материала выделить, с одной стороны, область явлений закономерных, с другой — незакономерных, случайных, составляющих фон, среду, внутри которой происходит некоторым образом упорядоченное историческое движение. Последнее понималось как специфическая динамика искусства, совершающаяся под действием имманентных факторов (см.: *Б. Эйхенбаум*. Литература. Л., 1927, стр. 145—146, 282—286). Явления первого типа («традиция» по Тынянову, позднее он подчинил это понятие более общей категории литературной эволюции) подлежат теоретическому изучению, которое и позволит построить научную историю литературы. Явления второго типа («генезис») — сфера вспомогательной документалистики (хронология, биография, регистрация заимствований, в том числе из иноязычных литератур, влияний и т. п.) либо соседних наук (социология, психология). Статья Тынянова — яркий пример методологических поисков в этом направлении, продолженных в ряде его работ 20-х годов — «„Аргивяне“, неизданная трагедия Кюхельбекера», «Литературный факт», «О литературной эволюции» (см. прим. 1 к этой работе). В то же время в статье уже нашли применение некоторые положения из области стиховой семантики, позднее развитые в ПСЯ.

Факты в конспективном описании Тынянова, где следует особо отметить впервые сделанное указание на зависимость от Гейне стихотворения Тютчева «Из края в край...», прочно вошли в научный оборот. Ср.: *Е. Казанович*. Из мюнхенских встреч Ф. И. Тютчева (1840-е гг.) — «Урания. Тютчевский альманах». Л., 1928, стр. 130; *D. Čiževskij*. Literarische Lesefüchte. 4. Tjutčevs «Из края в край».— «Zeitschrift für slavische Philologie», Bd. VIII, Doppelheft 1—2, 1931, S. 51; *D. Strémooukhoff*. La poésie et l'idéologie de Tiouttchev. Paris, 1937; *A. Kerndl*. Studien über Heine in Rußland. II. Heine und Tutčev.— «Zeitschrift für slavische Philologie», Bd. XXIV, H. 2, 1956, S. 327—328. *К. Пигарев*. Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, стр. 59—62; см. также ранние его работы: «Звенья», тт. II, III—IV; *Е. Рубинова*. О значении переводов Тютчева из Гейне.— Уч. зап. Казахского ун-та им. Кирова, т. XXXIV, вып. 3, 1958; *Я. И. Гордон*. Гейне в России (1830-е — 1860-е годы). Душанбе, 1973, стр. 62—68; *М. П. Алексеев*. «Дневной месяц» у Тютчева и Лонгфелло.— В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В. В. Виноградова. Л., 1971, стр. 156—157. См. еще прим. 4.

[1] Так, употребляя выражение П. А. Вяземского («Русский архив», 1873, стлб. 1994), называли дошедшие в воспоминаниях и пересказах современников остроты, mots Тютчева. См.: Тютчевиана. Эпиграммы, афоризмы и остроты Ф. И. Тютчева. Предисл. Г. Чулкова. М., 1922.

[2] Перевод цитаты из Гейне не совпадает с текстом собрания сочинений, на которое ссылается Тынянов, и, по-видимому, принадлежит ему са-

мому. То же относится к цитате, приведенной в следующей авторской сноске.

[3] В этой цитате Тынянов восстановил слова «и принужден смотреть на императора Николая как на гонфалоньера свободы», опущенные в указанном им русском издании Гейне, как и в прочих русских изданиях поэта. Впервые полностью на русском языке это место было воспроизведено в изд.: *Г. Гейне.* Собр. соч. под ред. А. Блока, т. VI. Пг., 1922, стр. 86; до этого в русском переводе оно только цитировалось — в кн.: *Г. Брандес.* Л. Берне и Гейне. СПб., 1899, стр. 96 (см. также другие изд. этой работы).

[4] Ср. в статье Чулкова «Тютчев и Гейне» (независимой от штудий Тынянова) о той же главе «Путевых картин»: «Мысли этой статьи как будто продиктованы Тютчевым. Они совершенно неожиданны в устах немца, ибо едва ли у Гейне могло сложиться самостоятельно такое определенное мнение о загадочной России [...] Мнение, парадоксальное в устах Гейне, совершенно естественно в устах Тютчева. И странно было бы предположить обратное влияние» («Искусство», 1923, № 1, стр. 363—364). К этому месту автор дал следующее примечание: «Статья эта была уже написана, когда Ю. Н. Тынянов любезно прислал мне свою статью «Тютчев и Гейне» в гранках[a] (не знаю, для какого издания предназначенную). В этой статье Ю. Н. Тынянов также отмечает возможную зависимость Гейне от Тютчева в его тогдашних суждениях о России. Автор статьи делает любопытные сопоставления стихов Гейне и Тютчева в плане формальном». В упоминавшейся уже блокнотной записи, сделанной в 1927 или 1928 г., возможно в связи с подготовкой АиН, Тынянов подтвердил свою точку зрения: «По поводу указанного мною [...] политического влияния тютчевских бесед на Гейне мюнхенского периода вряд ли может быть сомнение». К. В. Пигарев считает, что рассуждения Гейне соответствуют тютчевским мыслям, «высказанным значительно позднее» (*К. Пигарев.* Жизнь и творчество Тютчева, стр. 61). Ф. Гирт, напротив, высказывал предположение, что отразившаяся у Гейне тютчевская оценка России как «прибежища свободы» связана с тем, что Тютчев уехал из России в 1822 г. и во многом жил еще представлениями о «днях Александровых» (*H. Heine.* Briefe, Bd. IV. Mainz, 1951, S. 186; точности ради надобно отметить, что в 1825 г. Тютчев несколько месяцев провел в России). Р. Лейн, как и Ф. Гирт, считает влияние Тютчева на Гейне в этом случае неоспоримым (*R. C. Lane.* Russia and the Revolution in Tutchev's Poetry: Some Poems of 1828—1830.— «The Slavonic and East European Review», 1973, v. LI. № 123, p. 217).

[5] *И. С. Аксаков.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, стр. 67—68.

[6] См. прим. 1 к статье «О композиции „Евгения Онегина“» и прим. 26 к статье «Ода как ораторский жанр».

[7]. *A. W. Schlegel.* Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Bd. III. Heilbronn, 1884, S. 204, 208—209; Ср.: *R. W. Ewton.* The Literary Theories of August Wilhelm Schlegel. The Hague — Paris, 1972, p. 104.

[8] Переводы Тютчева — «Друг, откройся предо мною...» и «В которую из двух влюбиться...».

[9] См. стихотворение Тютчева «Мотив Гейне».

[10] Ср. об архаизации Гейне у Тютчева и других русских переводчиков: *А. Федоров.* Русский Гейне (40—60-е годы).— В сб.: Русская поэзия. Л., 1929, стр. 256—260.

[11] Этого положения придерживается и ряд современных исследователей. Об отношениях Тютчева к романтизму см. также в монографии «Тютчев и Гейне» в наст. изд.

[12] Из стихотворения «В часы, когда бывает...».

---

[a] Эти гранки сохранились в архиве Чулкова (ГБЛ, ф. Г. Чулкова). В одной из блокнотных записей Тынянов отметил, что гранки его статьи были посланы Чулкову «неизвестно кем» (АК).

*

ВОПРОС О ТЮТЧЕВЕ

Впервые — «Книга и революция», 1923, № 3, стр. 24—30. С изменениями вошло в АиН, где датировано: 1923. Печатается по тексту АиН.

Концепция статьи сложилась значительно ранее 1923 г. Б. М. Эйхенбаум в книге «Мелодика русского лирического стиха», предисловие к которой датировано летом 1921 г., ссылается (ЭП, стр. 398, 400, 408) на работу Тынянова «К вопросу о традициях Тютчева», приготовленную к печати в составе 1-го выпуска Записок факультета истории словесных искусств ГИИИ (выпуск в 1921 г. был полностью подготовлен к печати, но не увидел света, «благодаря наступившим затруднениям книжного дела».— ЗМ, стр. 221). В заявлении на имя декана факультета словесных искусств ГИИИ (весна 1921 г.) Тынянов предлагает свою статью «Изучение Тютчева» (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 1, ед. хр. 93). В газетной заметке она фигурирует под заглавием «Тютчев и архаические течения русской лирики» («Летопись Дома литераторов», 1921, № 4, 20 декабря, стр. 5). Ранее, в списке трудов от 25 декабря 1920 г. и curriculum vitae от 27 декабря 1920 г., Тынянов называл работу «Тютчев и Державин» (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 2, ед. хр. 50, л. 52; ед. хр. 38, л. 14); эта тема развивается в разделе 6 наст. статьи. Ср. ссылку на тогда еще неопубликованные наблюдения Тынянова: *В. Жирмунский*. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921, стр. 98.

В 1920—1923 гг. Тынянов особенно интенсивно занимался Тютчевым. Он работает над монографией «Тютчев и Гейне» (1917—1920), часть которой была опубликована в виде статьи под тем же названием (см. в наст. изд.); в «Тютчевском сборнике» (Пг., 1923) появляется написанная совместно с Б. В. Томашевским статья «Молодой Тютчев (неизданные стихи)»; в 1923 г. была закончена статья «Пушкин и Тютчев» (опубликована в 1926 г.— см. ПиЕС). В те же годы шла работа над ПСЯ (закончена зимой 1923 г.— см. комментарии к предисловию к этой книге в наст. изд.), куда включены и наблюдения над поэтикой Тютчева. В 1921—1923 гг. Тынянов совместно с С. И. Бернштейном руководил коллективной работой по составлению словаря поэтического языка Тютчева в ГИИИ (ЗМ, стр. 222; см. также статью Бернштейна «О методологическом значении фонетического изучения рифм» — в кн.: Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.— Пг., 1922).

Здесь же со 2-го семестра 1919—20 уч. г. Тынянов читал курс «Лирика Тютчева» (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 2, ед. хр. 50, л. 80); концепция излагалась и в общих курсах — таких, как, напр., объявленный в 1921—22 уч. г. курс «Архаические течения в русской лирике XIX—XX века (шишковцы, Шатров, Ширинский — Шихматов, Грибоедов, Кюхельбекер, Ф. Глинка, Авд. Глинка, Раич, Андрей Муравьев, Тютчев, Соколовский, Вяч. Иванов, Хлебников и др.» (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 1, ед. хр. 93). В 1923 г. Тынянов прочитал в Пушкинском доме доклад «Тютчев и его место в русской поэзии» («Атеней», 1924, № 1—2, стр. 179).

Связь Тютчева с русской архаистической традицией отмечалась и до Тынянова. Еще Фет писал об его «устарелых формах» (лексических). А. Белый уже назвал имя Державина (*Андрей Белый*. Символизм. М., «Мусагет», 1910, стр. 353). Первое обобщение принадлежит Эйхенбауму: «Я вообще думаю, что между Державиным и Тютчевым можно установить большую близость — здесь пролегает какая-то особая линия русской лирики [...]» (*Б. Эйхенбаум*. Державин.— «Аполлон», 1916, № 8, стр. 36; то же: *Б. Эйхенбаум*. Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 24). См. также: ЭП, стр. 396—397, 400. Эти переклички, иногда прямые совпадения, как и в статьях Эйхенбаума и Тынянова о Некрасове,— результат параллельных штудий на общих методологических основаниях.

Мысль о связи Тютчева с традицией XVIII в. быстро вошла в научный обиход — стимулируя дальнейшее обсуждение вопроса, вызывая полемику и коррективы. В. М. Жирмунский, признавая ее в целом верной, замечал «[...] связь Тютчева с Державиным чрезвычайно преувеличивается отнесением Тютчева к литературной группе „архаистов" (Ю. Тынянов): каковы бы ни были личные и литературные отношения Тютчева и „архаистов", в его лирике признаки „архаизма" играют совершенно второстепенную роль» (*Жирмунский*, стр. 100). Под влиянием Эйхенбаума и Тынянова зависимость раннего Тютчева от Державина отмечал Чулков (*Г. Чулков.* Отроческое стихотворение Тютчева.— «Феникс». Сб. художественно-литературный, научный и философский, кн. 1. М., 1922, стр. 139—141; *его же.* Тютчев и Гейне.— «Искусство», 1923, № 1, стр. 364). Одна из наиболее интересных в этой связи работ принадлежит Л. В. Пумпянскому, который, глубоко расходясь с методологией Опояза, в результате своего анализа пришел, однако, к выводам, близким к тыняновским (*Л. В. Пумпянский.* Поэзия Ф. И. Тютчева.— В кн.: Урания. Тютчевский альманах. Л., 1928).

Концепция Тынянова — Эйхенбаума и в дальнейшем оставалась в центре изучения поэтики Тютчева [a]. Большинство позднейших исследователей так или иначе отмечали связь Тютчева с архаистической и — у́же — державинской традицией. Ср., в частности: *В. А. Малаховский.* Проблема Тютчева в истории русского литературного языка.— Уч. зап. Куйбышевского пед. и учительского ин-та, вып. 7, 1943; *Б. Я. Бухштаб.* Вступит. статья в кн.: Ф. И. Тютчев. Полн. собр. стихотворений. Л., 1957; то же: *Б. Бухштаб.* Русские поэты. Л., 1970, стр. 63—70; *Л. Гинзбург.* О лирике. М.— Л., 1974, стр. 97, 101. Эту связь признают и те авторы, которые полемизируют с Тыняновым,— см., напр.: *Н. В. Королева.* Тютчев и Пушкин.— В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. IV. М.— Л., 1962, стр. 188—190; *R. A. Gregg.* Fedor Tiutchev. The Evolution of a Poet. New York and London, 1965, pp. 34—35, 40. К. В. Пигарев, полагая, что тыняновские выводы «были явно преувеличенными», тем не менее утверждает: «Образные, стилистические и фразеологические особенности тютчевских стихов не раз заставляют вспомнить о Ломоносове и особенно о Державине» (*К. Пигарев.* Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, стр. 269, ср. стр. 272, 274—275). Ср. стиховедческие данные об «ориентации метрики Тютчева [...] на традицию XVIII века»: *Л. Новинская.* Роль Тютчева в истории русской метрики XIX — начала XX века.— В сб.: Русская советская поэзия и стиховедение. М., 1969, стр. 221. Вместе с тем высказывались мнения об убывании архаистических элементов в процессе эволюции поэзии Тютчева. См., напр.: *Э. Коллер.* Архаизмы в рифмах Тютчева.— «Studia Slavica». Academiae scientiarum Hungaricae, t. XX, fasc. 3—4, 1974.

Если зависимость Тютчева от XVIII века установлена, то вопрос о его отношениях с поэзией 1810—1830-х годов не столь ясен. Эйхенбаум предпочитал говорить о сочетании у Тютчева традиций Жуковского и Державина, осложненном немецким влиянием (ЭП, стр. 395); ср. мнение Н. В. Королевой, согласно которому Тютчев «взял за основу поэтический язык Жуковского» («История русской поэзии», т. II. Л., 1969, стр. 196). В этом плане указания Тынянова на роль кружка Раича, «итальянской школы», воздействие немецкой романтической традиции в области жанра (обычно обращают внимание на тематическую общность и возможные философские параллели — Шеллинг, Шопенгауэр) — с учетом данного в статье «Пушкин и Тютчев» очерка стилевой «ситуации» в лирической поэзии эпохи — сохраняют значение нетривиальных исследовательских тем. Ср. попытку построения, основанного на идеях Тынянова: *В. В. Кожинов.* О «тютчевской» школе в русской лирике (1830—1860-е годы).— В кн.: К истории русского романтизма. М., 1973.

---

[a] Как видно из тезисов лекции Эйхенбаума о Тютчеве, прочитанной в Саратовском ун-те 22 мая 1944 г., сам он продолжал придерживаться этой концепции (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 158).

[1] В 1923 г. исполнялось 120 лет со дня рождения и 50 лет со дня смерти Тютчева.

[2] Имеются в виду статьи «Тайна Тютчева» (в кн.: *Д. С. Мережковский* Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев. Пг., 1915) и А. И. Тинякова «Великий незнакомец» («Северные записки», 1913, № 1; то же: Тютчев. Сб статей. Пг., 1922). Эйхенбаум выступил против книги Мережковского вскоре после ее выхода — см. статьи его и Ю. Никольского «Северные записки», 1915, № 4.

[3] Речь идет о книге Д. С. Дарского «Чудесные вымыслы. О космическом сознании в лирике Тютчева» (М., 1914). Ср.: *С. Франк.* Космическое чувство в поэзии Тютчева.— «Русская мысль», 1913, кн. XI; *S. Frank.* Das kosmische Gefühl in Tjutčev's Dichtung.— «Zeitschrift für slavische Philologie», 1926, Bd. III, Doppelhelt 1/2, S. 20—58. Ср. также характерные для отрицаемых Тыняновым философско-психологических интерпретаций работы: *А. Лаврецкий.* Взыскующий благодати.— В сб.: Слово о культуре. М., 1918; *Т. Райнов.* Духовный путь Тютчева. Пг., 1923 (отрицательная рецензия Г. Б. на эту книгу появилась в том же № 1 «Русского современника», где была помещена рецензия Тынянова на другую книгу Райнова — о Потебне — см. в наст. изд.). Ср. подход к Тютчеву у раннего Эйхенбаума (со ссылкой на «Предмет знания» Франка) — в статье «Письма Тютчева к жене» («Русская мысль», 1916, № 3, вошло в его сб. «Сквозь литературу»).

[4] *И. С. Аксаков.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, стр. 107.

[5] Ср. у Тынянова критику «знаменитой аналогии: форма — содержание = стакан — вино» (ПСЯ, стр. 27).

[6] Ср. постановку той же задачи в статье «Пушкин и Тютчев» (ПиЕС).

[7] В журнальном тексте (стр. 25) далее следовал экскурс о борьбе жанров в русской поэзии XVIII — нач. XIX в., не включенный в АиН, видимо потому, что эта проблема была специально рассмотрена в статьях «Архаисты и Пушкин», «Ода как ораторский жанр».

[8] Стихотворение Мерзлякова, повлиявшее на «Уранию» Тютчева,— «Ход и успехи изящных искусств» (1812). Об «Урании» см.: *К. Пигарев.* Жизнь и творчество Тютчева, стр. 32—34; Поэма Тидге, которую упоминает Тынянов: Urania. Ein Gedicht in 6 Gesangen (1801).— См.: Ch. A. Tiedge's Werke. Hrsg. von A. G. Eberhard. 3. Aufl. Bd. I, Halle, 1832.

[9] К этим примерам следует добавить оду «На новый 1816 год», которая была впервые опубликована в 1922 г. Чулковым («Феникс», кн. 1. М., 1922, стр. 5—6 и 137—141). Отсутствие указания на это стихотворение, очевидным образом подтверждающее построение Тынянова, говорит в пользу того, что статья была в основном написана до 1922 г.

[10] С. Е. Раич был домашним учителем Тютчева в 1813—1820 гг., о чем рассказал в своей «Автобиографии».— «Русский библиофил», 1913, кн. VIII, стр. 24—25; см. также: *И. С. Аксаков.* Биография Федора Ивановича Тютчева, стр. 12—13. Биографический очерк о Раиче и подборку его стихотворений см. в изд.: Поэты 1820—1830-х годов, т. 2. Биографические справки, составление, подготовка текста и примечания В. С. Киселева-Сергенина. Л., 1972.

[11] Из стихотворения «29-ое января 1837». Далее в комментариях источники цитат из Тютчева не указываются в тех случаях, когда цитата начинается первой строкой стихотворения, не имеющего заглавия.

[12] «Утро в горах».

[13] «Сей день, я помню, для меня...»

[14] *И. В. Киреевский.* Обозрение русской словесности за 1829 год.— «Денница». Альманах на 1830 год, изданный М. Максимовичем. М., 1830, стр. XI; то же: *И. В. Киреевский.* Полн. собр. соч., т. II. М., 1911, стр. 25.

[15] Ср. в связи с этим указание Е. А. Маймина на Веневитинова.— Сб. «Поэтический строй русской лирики». Л., 1973, стр. 103—104.

[16] Из стихотворений «Полдень», «Весенняя гроза» и «Проблеск».

[17] То же в виде предисловия к переводу Раича «Георгик» Вергилия (Виргилиевы Георгики. М., 1821). Ср.: А. Ф. Воейков. Об описательной и дидактической поэме [...] — «Сын отечества», 1821, № 36.

[18] Из незаконченной статьи «Бал» Баратынского».

[19] *Н. А. Некрасов*. Русские второстепенные поэты.— Полн. собр. соч. т. 9. М., 1950, стр. 206; *И. С. Тургенев*. Несколько слов о стихотворениях Тютчева.— Полн. собр. соч. и писем. Сочинения, т. V. М.— Л., 1963, стр. 426.

[20] См. в монографии «Тютчев и Гейне» (стр. 369 наст. изд.). Ср. любопытную близость между рассуждением Тынянова и высказыванием Блока, записанным 27 ноября 1919 г. в дневнике К. И. Чуковского (хранится у Е. Ц. Чуковской): «Ну что такое Тютчев? Коротко, мало, все отрывочки. К тому же он немец, отвлеченный».

[21] Ulands gesammelte Werke. Stuttgart, Bd. I, [1892], S. 57; *J. Kerner*. Sämtliche poetische Werke. Bd. I, Leipzig, [1905], S. 223.

[22] Об «отрывках» и «пропусках» у Пушкина см. «О композиции „Евгения Онегина“», «Литературный факт» (в наст. изд.), ПСЯ (стр. 43—51). Сходное с развиваемым в данной работе рассуждение о фрагменте у Тютчева Тынянов включил в статью «Пушкин и Тютчев» — в сопоставлении с жанровыми нормами пушкинской эпохи (ПиЕС, стр. 184—190, ср. стр. 399). Позднее он предпринял попытку применить понятие фрагмента (в несколько иной интерпретации) для описания жанровой эволюции Пушкина (статья «Пушкин» — ПиЕС). См. также прим. 131 к монографии «Тютчев и Гейне».

[23] Автор приводит начала стихотворений «Итальянская villa», «И чувства нет в твоих очах...», «Памяти Е. П. Ковалевского», «19-ое февраля 1864», «И гроб опущен уж в могилу...», «Наполеон. III», «На Неве», «Как летней иногда порою...», «Итак, опять увиделся я с вами...». О непривычности для современного литературного сознания этих зачинов А. Фет писал: «Как-то странно видеть замкнутое стихотворение, начинающееся союзом „и“, как бы указывающим на связь с предыдущим и сообщающим пьесе отрывочный характер» (*А. Фет*. О стихотворениях Ф. Тютчева.— «Русское слово», 1859, № 2, стр. 79).

[24] Из стихотворений «Близнецы», «Лебедь».

[25] В АиН ошибочно: девятистишные. См.: Ulands gesammelte Werke, S. 57.

[26] По-видимому, имеется в виду оценка Фетом стихотворений «Сияет солнце, воды блещут...» и «Итальянская villa». (Указ. соч., стр. 76—80).

[27] «По случаю приезда австрийского эрцгерцога на похороны императора Николая».

[28] Из стихотворений «Ты зрел его в кругу большого света...», «Silentium!»

[29] Из стихотворений «Яркий снег сиял в долине...», «Я лютеран люблю богослуженье...».

[30] «Краткое руководство к красноречию», § 226; «Краткое руководство к риторике», § 105 (*М. В. Ломоносов*. Полн. собр. соч., т. 7. М.— Л., 1955, стр. 275, 60).

[31] В современных изданиях стихотворение печатается без этой последней строфы, что, как полагают, отражает авторскую волю (см.: *Ф. И. Тютчев*. Лирика, т. 1. М., 1966, стр. 424).

[32] Впервые после книги, указ. в прим. 2, к вопросу о Некрасове и Тютчеве обратился Г. А. Гуковский в одной из последних своих работ (*Г. А. Гуковский*. Некрасов и Тютчев.— Научный бюллетень Ленинградского ун-та, 1947, № 16—17), после которой эта тема обсуждалась неоднократно. См.: *Н. Скатов*. Некрасов. Современники и продолжатели. Л., 1973, гл. «Еще раз о „двух тайнах русской поэзии“» (там же обзор литературы); с замечанием Тынянова ср. особ. стр. 145—149.

[33] В тексте АиН (и «Книги и революции») вместо «Сны» (заглавие стихотворения в журнальной публикации) ошибочно: «Бессонница». О Ламартине как источнике этого стихотворения см.: *Б. Эйхенбаум*. Лермонтов. Л., 1924, стр. 162; *Н. Сурина*. Тютчев и Ламартин.— П—III, стр. 153—154.

По аналогии с рассуждением Тынянова относительно переводов Тютчева из Гейне (см. статью «Тютчев и Гейне» в наст. изд.) можно сказать, что стихотворение «Как океан объемлет шар земной...» генетически зависит от Ламартина, но восходит к традиции «монументальных форм» русской поэзии XVIII в.

[34] В современных изданиях печатается под заглавием «Князю Суворову».

[35] «Певучесть есть в морских волнах...».

[36] «Славянам» («Привет вам задушевный, братья...»).

[37] Это авторское примечание, где имеются в виду подготовленные Чулковым «Избранные стихотворения» Тютчева (М.— Пг., 1923), заменило ряд примеров искажений тютчевского текста, которые были приведены в конце 5-й главы в журнальной публикации статьи. «До сих пор,— писал Тынянов,— Тютчева подлинного у нас нет» («Книга и революция», 1923, № 3, стр. 29). Через десять лет после выхода упомянутого Тыняновым издания Чулков подготовил двухтомное «Полное собрание стихотворений» Тютчева (М.— Л., 1933—1934). Новым этапом стала текстологическая работа К. В. Пигарева, начавшаяся в 30-х годах. Им подготовлено издание, являющееся в настоящее время наиболее авторитетным (*Ф. И. Тютчев*. Лирика, т. I—II. М., 1965).

[38] Из стихотворений «Cache-cache», «Успокоение» («Гроза прошла — еще курясь, лежал...»), «День и ночь».

[39] Две последние цитаты — из «Das Siegesfest» Шиллера — «Поминок» Тютчева.

[40] Об эпитете Тютчева ср. современные Тынянову работы: *В. А. Малаховский*. Эпитеты Тютчева.— «Камены», сб. 1. Чита, 1922; *С. Абакумов*. Зрительный эпитет у Тютчева.— «Новое дело». Научно-педагогический вестник рабочего факультета Казанского ун-та, II, 1922; *Л. В. Пумпянский*. Указ. соч., стр. 36—41 и др.

[41] Из стихотворений «Фонтан», «Славянам» («Привет вам задушевный, братья...»), «Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло...», «Послание к А. В. Шереметеву».

[42] Из стихотворений «Вчера, в мечтах обвороженных...», «Бессонница», «На юбилей кн. А. М. Горчакова».

[43] «Вчера, в мечтах обвороженных...».

[44] Ср. ЭП, стр. 400.

[45] Из стихотворений «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...», «Вчера, в мечтах обвороженных...».

[46] Из стихотворения «Тоска души».

[47] Из «Перевода оды Фенелона» и оды «Первые трофеи его величества Иоанна III». О приеме повторения тождественных и однокоренных слов у Ломоносова и Державина см. «Ода как ораторский жанр» (в наст. изд.).

[48] *Н. Ф. Сумцов*. Пушкин и Тютчев.— В его кн.: А. С. Пушкин. Харьков, 1900, стр. 338—339, 245; *Р. Ф. Брандт*. Материалы для исследования «Федор Иванович Тютчев и его поэзия».— Изв. ОРЯС, 1911, т. XVI, кн. 3, стр. 31—33.

[49] «Летний вечер».

[50] «Видение».

[51] Из «Послания к женщинам».

[52] «Дарования». Ср. в статье «Валерий Брюсов» (ПСЯ, стр. 268—269).

*

О КОМПОЗИЦИИ «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

Впервые полностью[a] — в сб.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1974. М., 1975. Печатается по рукописи (АК): разделы 1—3 — по беловой, разделы 4—6 — по черновой.

Статья датируется 1921—1922 гг. В одном из тыняновских рабочих блокнотов 1921 г. среди перечня «Opera на год» значится пункт «Конструкция „Евгения Онегина"» (АК). 19 февраля 1922 г. Тынянов делал доклад о «Евгении Онегине» в Вольфиле («Летопись Дома литераторов», 1922, № 8—9; см. также: *Н. И. Гаген-Торн.* Воспоминания об Александре Блоке.— Блоковский сб., II. Тарту. 1972, стр. 444) — на одном из воскресников, посвященных Пушкину. Многие страницы рукописи написаны на оборотах листов с текстом доклада Тынянова «Ода и элегия», прочитанного в ГИИИ 26 ноября 1922 г. (ГИИИ-1927, стр. 46).

Первоначально Тыняновым была задумана статья под названием «Ленский». Сохранилось пять разных ее начал. Все они, совершенно различные по содержанию, имеют одну общую черту: везде предварительно рассматриваются некоторые теоретические вопросы, связанные с проблемами соотношения поэзии и прозы, жанра, героя и т. п. (в трех вариантах Тынянов так и не приступил к теме, обозначенной в заглавии, а в четвертом только начал ее). Ср., например, начало второго фрагмента: «Пушкин не только завершитель в области художественной литературы: в той же мере он завершает и теоретическую литературную мысль XVIII века; его произведениям предшествуют долгие литературные изучения («Борис Годунов»), и всегда они являются разрешением теоретических задач. С концом его деятельности обрывается не только поэтическая, но и теоретическая традиция младшей ветви XVIII века, уступая место традиции русских романтиков 20-х годов, к которой Пушкин относится враждебно и подозрительно.

Принцип, которым Пушкин руководствовался в своей критической и художественной деятельности,— это принцип рода — не столько как совокупности правил, успевших стать традицией, сколько того направления, в котором следуют этой традиции,— род как главный организующий и направляющий фактор, доминирующий над всеми остальными элементами художественного произведения — и видоизменяющий их».

К «проблеме Ленского» Тынянов с самого начала собирался обратиться только после выяснения подобных теоретических и историко-литературных вопросов. Но при всем том статью в целом предполагалось посвятить именно Ленскому. Более общие вопросы поэтики романа Пушкина Тынянов намеревался рассмотреть, как явствует из примечания к одному из набросков, в особой работе.

Такой замысел владел автором еще во время работы над шестым по счету вариантом статьи, продвинувшимся далее всех прочих. План статьи в процессе работы все более расширялся. и в беловом варианте (седьмом по общему счету), первоначально называвшемся, как и прочие, «Ленский», заглавие было заменено.

Можно предполагать, что на этом этапе замысел работы о «Евгении Онегине» соединился с замыслом будущей ПСЯ. Тесное родство книги и статьи очевидно (ср. особенно: ПСЯ, стр. 49—50, 61—76, 103—105, 117—122, 156—167), а общность замысла подтверждается архивными данными. В бу-

---

[a] Разделы 1—3 этой статьи были опубликованы в итальянском переводе (по не совсем исправной копии) в журнале «Strumenti critici», Torino, Einaudi, 1967, № 2, p. 163—186.

магах Тынянова сохранился следующий план, датируемый 1921—1922 гг.: «„Евгений Онегин". Гл. I. Общие предпосылки: а) Поэтический язык; б) Семантические ряды; в) Стиховой ряд; г) Симультанность практической речи; д) Сукцессивность поэтической; е) Формула Лессинга и формула Т. Мейера; ж) Вопрос об установке; з) Моторное слово в поэзии; и) Моторное слово в прозе [последние два пункта зачеркнуты]; к) Почему поэтическая речь не есть поэтический диалект и не подлежит всецело описательной лингвистике; л) Отличие от практической речи; м) Отличие от прозы. Гл. II. Структура „Евгения Онегина". Гл. III. Вопрос о героях» (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 58). Как нетрудно заметить, план главы I реализован в ПСЯ. Тема же главы II разрабатывалась в статье о «Евгении Онегине» как применение «общих предпосылок» к анализу одного произведения. Судя по отсутствию узловых для ПСЯ терминов — «единство и теснота стихового ряда», «сукцессивность», «динамизация» — и некоторым другим деталям содержания статьи, она писалась раньше, чем «общие предпосылки» были окончательно сформулированы и полностью осмыслены теоретически. Но такие явления стиха, как семантизация узуально служебных слов, смысловая роль рифмы, были уже ясны автору. В дальнейшем он, по-видимому, сосредоточился именно на «общих предпосылках» и больше не возвращался в этой связи к «Евгению Онегину». Статья осталась незаконченной.

Книга и статья должны читаться в единстве. Основой такого единства является прежде всего тезис о «двух замкнутых конструктивных рядах — стиховом и прозаическом» (ПСЯ, стр. 72), структурное различие между которыми сводится не к наличию ритмико-фонической организации в одном случае и отсутствию в другом, а к ее различному в каждом из этих рядов отношению к семантическому фактору. Отправной пункт работы об «Онегине» — невозможность найти границу поэзии и прозы в отношении к звучанию. Для Тынянова противопоставление поэтического и практического языка, исходное в деятельности Опояза (статьи Л. Якубинского, О. Брика, Б. Кушнера в первых выпусках «Сборников по теории поэтического языка»), недостаточно — он осложняет его другим: «стих — художественная проза», где второй член может усваивать существенные признаки первого (иначе развивал первоначальное противопоставление Якубинский). В ПСЯ Тынянов подчеркивал как подвижность границы между стихом и прозой, так и устойчивость, неразрушаемость двух типов художественной речи (и соответствующего противопоставления, присутствующего в литературном сознании), причем его интересовал феномен внесения элементов одного ряда в другой. В ПСЯ этот эффект рассматривался в его предельном выражении — на примере верлибра (ср.: *А. Л. Жовтис.* О критериях типологической характеристики свободного стиха.— «Вопросы языкознания», 1970, № 2, стр. 68, 73—74), в статье же о «Евгении Онегине» — на сложном и отягченном историко-литературными и ценностными ассоциациями тексте. Следует назвать еще одну раннюю работу, затрагивающую тот же вопрос,— «Стиховые формы Некрасова» (см. в наст. изд.), из которой, в частности, явствует, что понимание генерального различия стиха и прозы (в сходных с ПСЯ и особенно со статьей о «Евгении Онегине» формулировках) сложилось у Тынянова не позже 1921 г. (Проблема ритма прозы занимала его еще в университете. Как видно из протокола заседания Пушкинского семинария С. А. Венгерова 12 февраля 1915 г., Тынянов поднял эту тему на обсуждении доклада М. О. Лопатто о прозе Пушкина — ИРЛИ, ф. С. А. Венгерова.) В той же статье 1921 г. сформулировано положение, согласно которому текст идентифицируется как стихи или проза не по заключенным в нем самом признакам, а с помощью ключа, заданного в некоторой литературной системе и регулирующего отношения двух типов художественной речи, в том числе разного рода нарушения границы между ними. Было намечено, таким образом, различение функции и формы, в конце 20-х годов ставшее для Тынянова определяющим (ср. пункт 6 статьи «О литературной эволюции», добавление 1928 г. к «Стиховым формам Некрасова»).

Особо следует сказать о теме, которой Тынянов только коснулся в конце первого раздела статьи о «Евгении Онегине» и которая должна была быть специально рассмотрена в 3-й главе предположенной большой работы (см. приведенный выше план). В одном из набросков (шестом) «Ленского» Тынянов ставит вопрос следующим образом: «На вопросе о „герое" яснее всего сказывается деформирующая сила художественного произведения — и необычайная податливость деформируемого материала. В динамике произведения герой оказывается столь устойчивой движущейся точкой, что возможно бесконечное разнообразие (вплоть до противоречий) как черт, обведенных кружком его имени, так и действий и речевых обнаружений, приуроченных к нему. Здесь с необычайною силою сказывается закон мотивировки литературных явлений жизненными навыками; наивно-реалистическое отношение к героям литературных произведений как к живым людям далеко не изжито даже в литературной критике.

Особую силу деформации имеет установка на словесный план произведения [...]».

Термин «деформация» употребляется в работе в том же смысле, что и в ПСЯ. Интересно, что позднее по поводу ПСЯ Тынянов писал о предпочтительности термина «трансформация»,— см. прим. 18 к «Литературному факту». Однако на практике он придерживался первоначального словоупотребления, связанного с такими опорными понятиями, как «доминанта», «смещение» и др. См. примеры использования термина «деформация» Тыняновым в словаре некоторых основных понятий формальной школы в кн.: Хрестоматия по теоретическому литературоведению, I. Издание подготовил И. Чернов. Тарту, 1976, по указателю на стр. 294.

В конспективной форме идея Тынянова о герое как динамическом целом и «знаке единства» была изложена на двух страницах ПСЯ (стр. 25—27) и тогда же поддержана Л. С. Выготским в его книге «Психология искусства» (1925). Процитировав замечания Тынянова о категории героя и, очевидно, не зная, что они обобщают наблюдения и над пушкинским романом, Выготский писал: «Ни на чем это положение не оправдывается с такой силой, как на романе Пушкина „Евгений Онегин". Здесь именно легко показать, насколько имя Онегина есть только знак героя и насколько герои здесь динамические, то есть изменяющиеся в зависимости от конструктивного фактора романа. Все исследователи этого романа исходили до сих пор из ложного предположения, что герой произведения статичен, и при этом указывали черты характера Онегина, которые присущи его житейскому прототипу, но упускали из виду специфические явления искусства» (*Л. С. Выготский*. Психология искусства. М., 1968, стр. 283—284; ср. его определение героя как шахматной фигуры – там же, стр. 140; ср. несколько ранее в «Развертывании сюжета» В. Б. Шкловского о типе Дон-Кихота «как результате действия построения романа».— *В. Шкловский*. О теории прозы. М., 1929, стр. 100—101; о понимании персонажа как точки пересечения функций, представленном в статье Шкловского «Новелла тайн», см.: *А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов*. Из предыстории советских работ по структурной поэтике.— Труды по знаковым системам, III. Тарту, 1967, стр. 371—372). В конце 20-х годов Тынянов вернулся, опять-таки очень кратко, к вопросу о герое романа Пушкина: «Герои, которые в критике были названы типами, были свободными двупланными амплуа для развертывания разнородного материала» (ПиЕС, стр. 156). Так, в «круг Ленского» Пушкиным был включен злободневный «вопрос об элегиях», а в «абрис» Онегина вносились автобиографические черты (там же). Крайнее выражение этого принципа — изложение двух вариантов судьбы Ленского как равновозможных. Герой, будучи подвержен «закону эмоционального колебания», может нести в себе любой «переменный психологический материал» (там же, стр. 159; ср. также стр. 139, Откуда можно предположить, что идеи Тынянова были спровоцированы в процессе изучения литературы пушкинской эпохи высказыванием А. И. Галича о герое эпопеи как «мнимом средоточии», ср. ссылку на это определение в статье «Сокращение штатов»). Однако Тынянов предостерегал от «чисто аналитической точки зрения, раздроб-

ляющей мир героя на слабо связанные между собою мозаические отрывки (введенные иногда вне ассоциативной связи, данной в романе) и упускающей из виду мощную интегрирующую силу мотивировки единства» («Ленский»). В «Евгении Онегине» главной силой, интегрирующей разнородный его материал, является стих. Но в этой функции может выступать не только он. В одном из вариантов у Тынянова есть замечание о сказе, являющемся еще большей интегрирующей силой («установка на словесный материал произведения»). И уже Выготский распространил подобное понимание героя в художественной конструкции на драму (указ. соч., стр. 289–295). Этот угол зрения, предполагая отказ от обычного представления о персонаже как прямом аналоге реальности, позволял наметить путь к созданию научной категории литературного героя (задача, выполненная на материале фольклора В. Я. Проппом).

Однако у Тынянова намеченный подход не получил развития. Другие авторы занимались главным образом «характерами» «Евгения Онегина»; были сделаны интересные наблюдения (в частности, над «автором» романа или «противоречиями» в обрисовке героя), но им предлагались объяснения, лежащие вне специфики стиховой конструкции и поэтики романа в целом. См., например: *М. А. Рыбникова.* Автор в «Евгении Онегине».— В ее кн.: По вопросам композиции. М., 1924; *Н. К. Пиксанов.* Из анализов «Онегина». К определению образа Евгения.— В сб.: Памяти П. Н. Сакулина. М., «Никитинские субботники», 1931. (Мы оставляем здесь в стороне собственно лингвистические и стиховедческие работы — В. В. Виноградова, Н. С. Поспелова, Б. В. Томашевского.) Характерно, что, когда Г. О. Винокур вновь сделал поэтику «Евгения Онегина» предметом исследования, он обратился и к ПСЯ (*Г. Винокур.* Слово и стих в «Евгении Онегине».— В сб.: Пушкин. М., 1941, стр. 160—162), столь тесно, как было показано, связанной со статьей об «Евгении Онегине». В последнее время появился ряд работ, рассматривающих структуру пушкинского романа: *Л. Н. Штильман.* Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина.— American Contributions to the Fourth Intern. Congress of Slavicists. 'S-Gravenhage, 1958; *М. Бахтин.* Слово в романе.— В его кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Ю. М. Лотман.* Художественная структура «Евгения Онегина».— Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 184. Труды по русской и славянской филологии, IX, 1966; *его же.* Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975 (в двух последних работах идет речь и о структуре персонажей, в частности в связи с идеями Тынянова); *В. В. Виноградов.* О «Евгении Онегине».— «Русский язык в школе», 1966, № 4; *С. Бочаров.* «Форма плана».— В его кн.: Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974; *Ю. Н. Чумаков.* Состав художественного текста «Евгения Онегина».— В кн.: Пушкин и его современники. Псков, 1970.

Публикация статьи Тынянова не только восстанавливает историческую перспективу изучения романа, но и, по-видимому, сыграет ту стимулирующую роль, которую отмечал Виноградов, когда писал, ознакомившись с работой в рукописи, что она настраивает «на решительный пересмотр проблемы композиции «Евгения Онегина», структуры образов его персонажей и специфических особенностей стилей этого романа» («Русская литература», 1967, № 2, стр. 89; то же: ПиЕС, стр. 15).

[1] Имя шишковца в рукописи отсутствует; возможно, Тынянов имел в виду Д. Воронова, употребившего этот термин в «Кратком начертании о славянах и славянском языке» («Чтения в Беседе любителей русского слова». Чтение 15. СПб., 1816, стр. 40). О термине «отвращение» см. прим. 26 к статье «Ода как ораторский жанр».

[2] В статье «Путь Пушкина к прозе» (1922) Б. М. Эйхенбаум писал, что «проза Пушкина явилась как сознательный контраст к стиху» (ЭПр, стр. 220). Возможно, впрочем, что Тынянов, приводя заглавие на память, имел в виду другую статью Б. Эйхенбаума (именно на нее он ссылается в статье «Пушкин» – см. ПиЕС, стр. 160) – «Проблемы поэтики Пушкина» (1921; см. ЭП, стр. 30–32).

[3] Книги «Проблема стихотворного языка».

[4] О конструктивной роли примечаний у Пушкина см. в недавней работе: *Ю. М. Лотман*. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту).— Уч. зап. Ленинградского гос пед. ин-та, № 434. Пушкин и его современники. Псков, 1970. Ср.: *Ю. В. Манн*. Поэтика русского романтизма. М., 1976, стр. 164—167.

[5] Из «Опровержения на критики».

[6] В черновом варианте далее следовало: «Что касается вопроса об их художественной законченности, то лучший ответ на это дает то обстоятельство, что сам Пушкин печатал их, но уже вне романа (первые четыре строфы IV главы – „Женщины“)».

[7] О внесловесных элементах как эквивалентах текста см. в ПСЯ.

[8] В шестом варианте статьи после этих слов следует текст, не вошедший в беловую редакцию (или включенный в не дошедший до нас ее конец). Приводим выдержки (полностью — см. сб. «Памятники культуры», стр. 139): «Здесь кульминационный пункт всего романа; здесь сгущение композиционной игры до пределов языковой игры. «Евгений Онегин» принято рассматривать как роман в собственном смысле слова; его нарушающая всякие «правила» (а на деле организующая эти «нарушения») композиция ускользает в настоящее время от привычного взгляда. [...] При таком композиционном начале герой становится одним из отступлений. Необычайно важною становится чисто словесная динамика произведения. Пушкин подчеркивал ее выпуском романа по отдельным главам с промежутками по нескольку лет. Такой выпуск отдельных глав совершенно разрушал всякую установку на «действие» и разрушал статику героя,– делая его единицей словесной динамики [...]»

[9] Современное прочтение текстов «продолжений» несколько отличается от приводимых Тыняновым. С замечанями Тынянова ср. в новейшей работе — о самостоятельности задач послания: *Я. Л. Левкович*. Наброски послания о продолжении «Евгения Онегина».— В сб.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974.

[10] Из письма П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 г.

[11] В современных изданиях Пушкина принята иная датировка некоторых из цитируемых Тыняновым писем.

[12] Из «Опровержения на критики».

[13] Из предисловия к намечавшемуся отдельному изданию VIII и IX глав «Евгения Онегина».

[14] Имеется в виду листок с планом полного издания «Евгения Онегина» (1830), найденный П. В. Анненковым в бумагах Пушкина.

[15] См. прим. 2.

[16] Термин «звуковой жест» восходит к работам Е. Д. Поливанова. (*Е. Д. Поливанов*. По поводу «звуковых жестов» японского языка.— «Сборники по теории поэтического языка», вып. 1. Пг., 1916, стр. 31; то же в кн.: *Е. Д. Поливанов*. Статьи по общему языкознанию. М., 1968, стр. 295).

[17] В рукописи на полях написано: «Вставить из „Домика в Коломне“, III».

[18] В «Ленском» Тынянов говорит о «пародической мозаике» цитат в «Евгении Онегине» (часть их раскрыта Пушкиным в примечаниях к роману). «При этом стих несет с собою (при пародической окраске целого) пародию высокой поэзии. Ср. монолог Татьяны с монологом Орлеанской девы Жуковского:

«Простите, мирные долины,
И вы, знакомых гор вершины,
И вы, знакомые леса;
Прости, небесная краса,
Прости, веселая природа;
Меняю милый, тихий свет
На шум блистательных сует...

Простите вы, холмы, поля, родные;
Приютно-мирный, ясный дол, прости
...
Друзья-луга, древа, мои питомцы,
Вам без меня и цвесть, и доцветать;
...
Места, где все бывало мне усладой,
Отныне вы со мной разлучены;

Прости ж и ты, моя свобода!
Куда, зачем стремлюся я?
Что мне сулит судьба моя?»
(*VII*, 28)

Так вышнее назначило избранье,
Меня стремит не суетных желанье».

[19] Далее в рукописи конспективная запись продолжения:

«Рифмы „Онегина", иностр[анные] слова в рифмах; конечные рифмы строф, каламбурные рифмы целых стихов; рифмы имен. Игра на рифме — ср. кн. Вяземский [б].

После рифмы — строфа: ее одическое происхожд[ение] [в] [...]

Ленский — герой; деформация материала общая, деформация специфическая. Ассоциативная связь героев — парность.

поэтому { Татьяна / мать / Ольга }   поэтому { Онегин / Ленский / общее }

Материал: литературная полемика с русским романтизмом; ее текучесть и фазы за время создания „Евгения Онегина" целиком отражаются на создании Вл. Ленского. Ленский — пародия. Ленский — герой». Приводим также отрывок из пятого варианта статьи (еще называвшейся «Ленский»): «Ведя эту сложную игру и в мелких и в крупных единицах романа, Пушкин бесконечно усложнил «героя», и нерешенный вопрос Татьяны: «Чудак печальный и опасный...» (VII, 24) предлагается и читателю; в VIII главе его предлагает уже сам автор от своего имени (VIII, 8) и тут же дает ответ, восстанавливающий слишком уклонившуюся в пародию основную линию героя, возвращающий ее к прежнему сомнительному равновесию. Таким образом, колеблющаяся (быть может, и для самого автора) тень самим своим колебанием делается одним из опорных пунктов произведения: вопрос Татьяны приобретает значение композиционной пружины, одного из узлов романа; „кто же он?" – излюбленный „незнакомец" авантюрного романа, подлежащий разгадке,— здесь загадочен вследствие сложных эмоциональных колебаний стиха. Разгадкой героя была занята критика от Булгарина, видевшего в Онегине „повесу", до Белинского и Иванова-Разумника, видевших в нем одну из ипостасей души Пушкина. Нигде с такой силой не сказалась сложная, колеблющаяся эмоциональная линия героя, как в Ленском». (Другие планы, варианты и некоторые черновые фрагменты см. в указ. публикации в сб. «Памятники культуры».)

[20] См.: Русская стихотворная пародия. Л., 1960, стр. 740–741.



МНИМЫЙ ПУШКИН

Публикуется впервые. Цитировалось в статье: *В. В. Виноградов.* О трудах Ю. Н. Тынянова по истории русской литературы первой половины XIX века.– «Русская литература», 1967, № 2, стр. 89–90[а]. Печатается по черновому автографу (АК). Датируется: 1922.

[б] Среди черновых материалов сохранилось несколько листов, на которых выписано более двухсот примеров типов рифм из «Евгения Онегина».

[в] Мнение о связи онегинской строфы с одической см. ПиЕС, стр. 157–158.

[а] «Мнимый Пушкин» был намечен в состав ПиЕС, но не вошел туда, и в статье В. В. Виноградова, открывавшей сборник, осталось только упоминание о полемике Тынянова с Лернером, без указания на то, что эта полемика велась в «Мнимом Пушкине» (стр. 15).

Датировка статьи основана на следующих данных. Время, ранее которого работа над ней не могла быть закончена, определяется по содержащейся в статье ссылке на 7-й номер журнала «Книга и революция» за 1922 г. Номер вышел в свет в августе или сентябре (указано редакцией соответственно в 7-м и 8-м номерах). Эта дата тем более важна, что в 7-м номере «Книги и революции» (стр. 59) появилась резкая рецензия Н. О. Лернера на поэму Г. В. Маслова «Аврора», изданную посмертно с предисловием Тынянова (см. в наст. изд.), товарища Маслова по семинарию С. А. Венгерова,— в «Мнимом Пушкине» Тынянов не менее резко выступает против пушкиноведческих работ Лернера. Вторая крайняя дата устанавливается по неопубликованным письмам И. А. Груздева П. Н. Зайцеву (ИМЛИ, ф. 15, 2, 39, 41): 23 окт. 1922 г. он предлагает для опубликования уже готового «Мнимого Пушкина», а в письме, датируемом 15 ноября, сообщает, что статью послал. Таким образом, «Мнимый Пушкин» датируется августом — октябрем 1922 г. По-видимому, он предназначался для новообразованного альманаха «Недра» (первые две книги вышли в 1923 г.) — для раздела «Историко-литературные материалы», введенного со второй книжки. Зайцев был ответственным секретарем редакции альманаха. Менее вероятно, что статья намечалась к публикации в газете «Новости» (выходила с 1 октября 1922 г. вместо «Московского понедельника»), где Зайцев выполнял те же функции.

В письмах Груздева к Зайцеву о статье говорится как о совместной работе Тынянова и Б. В. Томашевского: «У меня сейчас есть вот что: Тынянов и Томашевский — два образцовых стилиста и ученых — приготовили журнальную вещь — „Мнимый Пушкин" [...] Вещь острая, живая и серьезная — касается всех основ пушкиноведения (размером 1 лист)» (23 октября 1922 г.). В письме, датируемом 15 ноября: «Статью Тынянова и Томашевского посылаю с тем, чтобы прислали обратно, если не подойдет. И известие о ее получении. Это единственный экземпляр, даже черновика нет. Статья прекрасная и веселая. Если не в „Новую Москву"[б], то нельзя ли устроить еще куда-нибудь. Только так, чтобы не автор[ство? — стерты буквы на краю листа] не получило большой огласки». В следующем письме: «Если Т. Т. („Мнимый Пушкин") нельзя устроить в Москве, вышлите обратно с верной оказией. Эту вещь очень важно скорее напечатать».

Авторитетное свидетельство Груздева о соавторстве имеет подтверждение: в архиве Тынянова находится определенно относящийся к статье отрывок — автограф Томашевского (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 209) — об одном из эпизодов псевдопушкинианы (см. ниже). В рукописи Тынянова следов соавторства нет, имеется, напротив, помета «Ю. Т.» (при пояснении в цитате). Возможно, статья должна была быть составлена из частей, написанных каждым автором самостоятельно. Архивные данные позволяют не сомневаться в авторстве Тынянова и отделить этот вопрос от другого — какой текст (он нам неизвестен) был подготовлен для совместного выступления. В анкете от 27 июня 1924 г. (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129) он включил «Мнимого Пушкина» в свою библиографию, указав, что статья должна появиться в «Печати и революции».

Дальнейшая история «Мнимого Пушкина» выясняется из трех писем Тынянова к Г. О. Винокуру, написанных в ноябре 1924 г.— январе 1925 г. (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 334), и неопубликованной мемуарной заметки Винокура «Несколько слов памяти Ю. Н. Тынянова»[в]. 7 ноября 1924 г.

[б] Издательство, в котором вышли первые четыре книги «Недр».

[в] Хранится у Т. Г. Винокур. Г. О. Винокур — автор сочувственных рецензий на «Достоевского и Гоголя» (см. прим. к этой статье в наст. изд.) и ПСЯ («Печать и революция», 1924, № 4; ср. статью Винокура «Слово и стиль в „Евгении Онегине"».— В сб.: Пушкин. М., 1941, стр. 160—162, 203). О рец. на ПСЯ Тынянов писал Винокуру 7 ноября 1924 г.: «Прочел с большим интересом Вашу рецензию обо мне. За тон благодарен; кое о чем нужно поговорить как о центральном. По вопросу об образе не согла-

Тынянов сообщал, что читал статью в Опоязе в 1923 г., — так же он датирует в этом письме и саму статью. Здесь же сообщалось, что статья должна появиться в «Печати и революции», и, поскольку «все сроки для тона моей полемики прошли», Тынянов просил адресата проследить за корректурой по авторским указаниям, в частности выбросить «слишком бурлескные места» и «все слишком резкие эпитеты». Из перечисления «бурлескных мест» видно, что текст, посланный в редакцию журнала, отличался от сохранившегося в архиве Тынянова (видимо, подбором «антилернеровских» примеров — так, цитировалась статья Лернера об «окончании» «Юдифи»; в публикуемом тексте этот эпизод только упомянут с обещанием вернуться к нему). Из письма от 26 ноября 1924 г. явствует, что Винокур внес в текст изменения: «Конец Ваш,— писал Тынянов,— превосходен и дает как бы квинтэссенцию статьи». В своей мемуарной заметке Винокур вспоминал, что вскоре после их знакомства в мае 1924 г. «нашелся и повод для переписки. Тынянов написал статью «Мнимый Пушкин», в которой очень остроумно, в свойственной ему резковато-ехидной манере, высмеивал пушкинистов старой школы [...]». О своем содействии напечатанию статьи Винокур замечает: «Я ревностно пытался исполнить эту просьбу, хотя до конца довести дело так и не удалось [...]».

Текст, предназначавшийся для публикации, остается пока неизвестным. Текст, сохранившийся в АК, представляет собой ранний, вероятно первый, вариант статьи. Поскольку поправки, предложенные Тыняновым Винокуру, сделаны по другому тексту, они нами не учитывались — кроме тех, которые устраняют одну очевидную ошибку, основанную на недоразумении: в псевдопушкинском стихотворении, о котором идет речь в 4-й гл. статьи, некоторые разночтения оказались результатом типографского брака, а не вмешательства Лернера, как думал Тынянов [г]; мы вынуждены были прибегнуть к конъектурам, поскольку в письме Тынянова к Винокуру от 13 января 1925 г. эти исправления сформулированы явно наскоро, бегло и, несомненно, подверглись бы редактированию. Другие конъектуры в публикуемом черновом тексте исключают относящуюся к упомянутому стихотворению столь же очевидную ошибку в подсчете стоп, которая не могла не быть замечена Тыняновым, Томашевским или Винокуром.

Публикуемый текст, с одной стороны, содержит положения (гл. 1), примыкающие к принципиальным историко-литературным взглядам Тынянова, а с другой — должен рассматриваться на фоне оживления пушкиноведческих изучений конца 10-х — начала 20-х годов. Из научной продукции этих лет прямое отношение к статье Тынянова имеют прежде всего книги Томашевского «Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения» (Л., 1925) и М. Л. Гофмана — «Пушкин. Первая глава науки о Пушкине» (Пг., 1922, два издания, ниже всюду цитируем второе). С последней Тынянов главным образом полемизирует — не касаясь, впрочем, основной для М. Гофмана проблемы канонического текста,— но имеются и точки соприкосновения. Полностью согласуется с точкой зрения Тынянова утверждение М. Гофмана: «[...] научное изучение Пушкина гораздо более выиграет от очищения Пушкина, от освобождения его подлинного текста от текста апокрифического, чем от обнаружения и приписывания Пушкину новых произведений». Относящийся к «Мнимому Пушкину»

сен [...]» (см. также цитату из этого письма в прим. 16 к статье «Литературный факт»). Статья Тынянова «Пушкин» вызвала решительную полемику Винокура (см.: «Slavische Rundschau», 1929, № 9; на русском языке — машинопись с авторской правкой — ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 52).

[г] Ср. об этом эпизоде в записных книжках Тынянова: «Новый мир», 1966, № 8, стр. 131—132. Неопубликованные записные книжки показывают, что после того, как возможность напечатать статью отпала, Тынянов предполагал вернуться к ее теме: пункт «Мнимый Пушкин» включен в перечень неосуществленных работ по частным вопросам под общим заглавием «Мелочи» (АК).

отрывок Томашевского как раз отмечает нарушение этого принципа в заметке Гофмана об апокрифическом окончании элегии «Ненастный день потух...» («Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова». М.– Пг., 1922); ср. об этом же: *Б. В. Томашевский*. Издания стихотворных текстов [Пушкина].— ЛН, т. 16—18. М., 1934, стр. 1102; указание на ошибку М. Гофмана см.: *Метатель бисера* [*Н. Лернер*]. Пушкинисты и их открытия.— «Жизнь искусства», 1923, № 5. Что касается книги Томашевского, то близость статьи Тынянова к основным ее идеям очевидна. «„Пушкинизм" без воздействия извне грозит заболотиться,— писал Томашевский,— если, впрочем, более молодая группа научных работников не взорвет его изнутри. Правда — подобный взрыв может сопровождаться незаслуженно непочтительной ломкой традиций,— но в конечном счете только таким путем можно дойти до синтеза» (стр. 74). На этой платформе и должно было состояться совместное выступление Тынянова и Томашевского. Ср. факты, свидетельствующие о близости их научных позиций: написанная в соавторстве статья «Молодой Тютчев (неизданные стихи)» (в кн.: Тютчевский сборник. 1873—1923. Пг., 1923), указание Томашевского на материал, который был использован Тыняновым в статье «Пушкин и Тютчев» (см. ПиЕС, стр. 182, авторское примечание к гл. 6), рецензии Томашевского на «Достоевского и Гоголя» (см. прим. к этой ст. в наст. изд.) и ПСЯ («Русский современник», 1924, № 3), рецензия Тынянова на подготовленные Томашевским и К. И. Халабаевым издания Пушкина («Книга и революция», 1923, № 4). В 30-х годах и позднее Томашевский полемизировал с текстологическими решениями Тынянова при подготовке «Путешествия в Арзрум» для большого академического собрания сочинений Пушкина (ПиЕС, стр. 400—401), с его характеристикой стиля «Руслана и Людмилы» («Пушкин. Исследования и материалы», т. I. М.— Л., 1956, стр. 142—144). Томашевский дал яркую характеристику личности и научной деятельности Тынянова в речи на вечере его памяти 9 января 1944 г.

Тема «Мнимый Пушкин» имеет свою особую историю (см. некоторые ссылки ниже); материал по библиографии псевдопушкинских стихотворений собран М. А. Цявловским (не опубликован) — см. список его трудов в кн.: *М. А. Цявловский*. Статьи о Пушкине. М., 1962, стр. 419 (с докладом о псевдопушкиниане Цявловский выступал в 1915 г. в Обществе истории литературы — см. сообщение об этом в кн.: Пушкин. Сб. первый. Ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924, стр. 319). В семинарии Венгерова в 1914—1915 гг. о приписываемых Пушкину произведениях были прочитаны доклады Г. В. Маслова, Д. И. Выгодского, А. А. Попова, Ю. Г. Оксмана. У Тынянова специальная тема поставлена в связь с методологическими посылками. Это обеспечивает статье интерес и после того, как усилиями ученых 20—30-х годов основные проблемы пушкинской текстологии были разрешены.

[1] Провозглашена в статье «Взгляд на русскую литературу после Пушкина» (1859). В ряде пунктов А. Григорьев близок к оценкам значения Пушкина для русской литературы и культуры, данным до него Гоголем, Белинским, а позднее Достоевским. Афоризм «Пушкин — это наше все» был неоднократно использован для характеристики различных общественно-литературных ситуаций. Так, С. А. Венгеров в предисловии к первому выпуску сборника «Пушкинист» — органа Пушкинского семинария — осмыслял афоризм А. Григорьева в свете того мирового признания русской литературы, которое обеспечили ей Толстой и Достоевский («Пушкинист», I. СПб., 1914, стр. XXI). Так, «некоторым знаменем», говоря словами Тынянова, оказалась формула А. Григорьева в речи Н. А. Котляревского «Пушкин и Россия», произнесенной 11 февраля 1922 г. на вечере памяти Пушкина в Доме литераторов (см. отдельную брошюру — Пб., 1922, стр. 6); ср. *его же*. О нем — наше первое слово.— Газ. «Ирида», 1918, № 1.

[2] Д. С. Мережковский рассматривал Пушкина как философа, в поэзии которого находят выражение две «вечные» антитезы: культура и первобытный человек, христианское начало и языческое. Это понимание было изложено в трактате «Пушкин» — вошел в книгу «Вечные спутники» (1-е изд.—

СПб., 1897) и в Полное собрание сочинений, т. XVIII (М., 1914). Отношение Тынянова, как и других опоязовцев, к Мережковскому характеризовалось резким неприятием (ср. стр. 38, 411, 163, 505).

[3] Имеется в виду эссе М. О. Гершензона «Мудрость Пушкина». Прочитанное в виде лекции и затем опубликованное в философском ежегоднике «Мысль и слово» (под ред. Г. Шпета, т. 1, М., 1917), оно вызвало отклики и в газетах, и в научной литературе. «Мудрость Пушкина» вошла в книгу того же названия (М., 1919). Этот заголовок обыгрывали оппоненты Гершензона. Ср. с тыняновским пассаж в книге М. Гофмана (стр. 21). Одним из тезисов Гершензона был следующий: «Слово „свобода“ у Пушкина должно быть понимаемо не иначе как в смысле волевой анархии» (стр. 36 книги, ср. стр. 48). Но Тынянов мог подразумевать и еще одну — совершенно иную — «формулу» пушкинского «анархизма» — толкование стих. «Из Пиндемонти» в кн. Н. И. Фатова «Пушкин. Научно-популярный очерк» (М., 1921), получившее, как и вся книга, резкую оценку Томашевского («Книга и революция», 1922, № 6, стр. 52—53; «Пушкин», стр. 94).

[4] Эта трактовка восходит к речи Достоевского о Пушкине. Возможно, Тынянов подразумевал здесь работу Б. М. Энгельгардта «Историзм Пушкина. К вопросу о характере пушкинского объективизма» («Пушкинист», II, 1916, особ. толкование «Медного всадника»).

[5] Тема книги Гершензона «Гольфстрем» (М., 1922). Стремясь показать движение некой единой и вечной человеческой мысли, зародившейся в древнейших мифологических и религиозных представлениях о душе-огне (ссылки на Леви-Брюля и др.), Гершензон сближал Гераклита и Пушкина, находя, что оба они мыслили абсолютное как огонь; отсюда сходство их «психологических теорий» (о душе). В своей «пушкинской» части эта аналогия опиралась на концепцию оживления в поэтической речи внутренней формы слова и — далее — заключенного в нем древнего мифа (Потебня, символисты). Критика «Мудрости Пушкина» и «Гольфстрема» под углом зрения строгой конкретно-исторической методологии была дана Томашевским в его книге 1925 г., стр. 98—99, 103—106. Ср.: *И. Груздев.* Блуждающие точки.— «Город», сб. 1. Пг., 1923. С точки зрения некоторых современных научных представлений, суровость этих оценок представляется несколько преувеличенной.

[6] Имеется в виду книга М. Гофмана «Пушкин. Первая глава науки о Пушкине» (она начинается с аналогичного перебора обозначений).

[7] Уже М. Гофман пересматривал понятие «пушкинская плеяда». Для Томашевского одним из основных было требование: «Пора вдвинуть Пушкина в исторический ряд и изучать его так же, как и всякого рядового деятеля литературы. При таком равенстве научного метода выявится и творчески-индивидуальное в поэзии Пушкина» (кн. 1925 г., стр. 74—75). В 1956 г. Томашевский отмечал, что в начале века «изучение Пушкина осталось особой областью, не сомкнувшейся с наукой окончательно», и что значительную роль в устранении этой разделенности сыграл семинарий С. А. Венгерова («Основные этапы изучения Пушкина» — в его кн.: Пушкин, т. II, М.— Л., 1961, стр. 465, 468). В начале 20-х годов критика «панпушкинизма», исходившая от молодых научных сил, вступала в противоречие с противоположной потребностью интеллигентской общественности — укрепить культ Пушкина в новой социально-политической ситуации. Так, декларация, принятая представителями литературных и культурных организаций Москвы и Петрограда на вечере памяти поэта 11 февраля 1921 г., провозглашала: «Новая русская литература начинается с Пушкина и Пушкиным» (см.: Пушкин. Достоевский. Изд. Дома литераторов. Пб., 1921, стр. 9). На вечере 14 февраля с докладом о поэтике Пушкина выступил Б. М. Эйхенбаум — он подчеркивал: «Пушкин — не начало, а конец длинного пути, пройденного русской поэзией XVIII века» (там же, стр. 78; ЭП, стр. 24). Ср. тот же тезис в набросках ст. Тынянова «Ленский» (см. прим. к статье «О композиции „Евгения Онегина“»). В. М. Жирмунский указывал на свой приоритет в постановке вопроса о Пушкине — «завершителе» (*Жирмунский,* стр. 72). Ср.: *П. Н. Сакулин.* В веках.— В кн.: Литературные отклики.

М., 1923; *А. И. Белецкий.* Очередные вопросы изучения русского романтизма.— В сб.: Русский романтизм. Л., 1927, стр. 20—21. В той же серии вечеров, устроенных по случаю 84-й годовщины гибели Пушкина и 40-летия со дня смерти Достоевского, с докладом о «Египетских ночах» выступал Тынянов (см. сообщение об этом в кн.: Пушкин. Достоевский, стр. 5). 19 февраля 1922 г. Эйхенбаум, Шкловский и Тынянов выступали на пушкинском заседании Вольфилы с докладами о «Евгении Онегине» («Летопись Дома литераторов», 1922, № 8—9; «Пушкин», сб. 1. М., 1924, стр. 321). В своем дневнике 1922 г. Эйхенбаум оставил ироническое описание пушкинского вечера в Доме литераторов 11 февраля. Впоследствии противоположность двух подходов к Пушкину сгладилась. Представление о Пушкине как «начале», хотя и подвергалось критике, в частности специалистами по XVIII в. (Г. А. Гуковский, П. Н. Берков), в целом возобладало (ср. формулу «Пушкин — родоначальник новой русской литературы»).

[8] Имеется в виду оживление интереса к Державину в 1910-х годах, особенно в связи со 100-летием со дня смерти поэта. Аналогия между литературной обстановкой конца 1910-х — начала 1920-х годов и «борьбой за формы» в русской поэзии XVIII в.— излюбленная мысль Тынянова (ср. в статьях «Вопрос о Тютчеве», «Ода как ораторский жанр», «Промежуток» в наст. изд., «О Хлебникове» — ПСЯ).

[9] По-видимому, полемика с М. Гофманом. Считая науку о Пушкине первой главой науки о новой русской литературе, он был убежден, что последняя «должна базироваться на монографических исследованиях об отдельных писателях, об отдельных литературных школах и, наконец, целых литературных эпохах» (стр. 158—160). В этой последовательности и в особенности в монографическом принципе Тынянов мог видеть опасность расчленения истории литературы на отдельные «науки».

[10] Ср. критику тенденции подменять «литературную личность» личностью творца в рецензии на альманах «Литературная мысль», II (оценка статьи А. А. Смирнова), в статьях «Литературный факт» и «О литературной эволюции» (см. в наст. изд.). Как известно, биографизм имел широкое распространение в пушкиноведении XIX — нач. XX в. В 30-х годах Тынянов предпринял попытку построить биографию поэта в рамках романа «Пушкин», который, как подчеркивал автор, никоим образом не претендовал на то, чтобы заменить биографию научную.

[11] Практика публикаций черновиков, часто ошибочно прочитанных и недостаточно понятых, контаминированных редакций и т. п. была обычной для послеанненковского пушкиноведения (Г. Н. Геннади, П. А. Ефремов, П. О. Морозов). Весь комплекс вопросов о пушкинском тексте, о композиции собраний сочинений наиболее решительно был поставлен в книге М. Гофмана, вызвавшей оживленное обсуждение. См. рецензии: Томашевского — «Литературная мысль», I. 1922; Цявловского — «Феникс», кн. 1, М., 1922; Л. Гроссмана — «Шиповник», сб. 1. М., 1922; *Г. Винокур.* Критика поэтического текста. М., 1927, стр. 11—21. См. также: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.— Л., 1966, стр. 561—574 (раздел о текстологии написан Н. В. Измайловым). Неисправный текст давало и издание под редакцией С. А. Венгерова (тт. I—VI, СПб., 1907—1915), в котором «новые приобретения пушкинского текста» были поданы отдельным корпусом с комментариями Лернера (т. VI). Говоря о собрании сочинений Пушкина, Тынянов всюду далее имеет в виду Венгеровское издание.

[12] Имеется в виду статья В. Ирецкого «Максимализм» («Литературные записки», 1922, № 3, 1 августа), вызвавшая отклик А. Г. Горнфельда (там же) с полемикой и против Ирецкого, и против формалистов. По этому поводу Тынянов, Эйхенбаум и Томашевский направили Горнфельду протестующие письма (см. стр. 505 наст. изд.). Ср. о «литературных скопцах» в рец. Лернера на «Аврору» и рецензию Томашевского на «Книгу об Александре Блоке» К. Чуковского с ироническим упоминанием рецензента о филиппике автора против «скопцов-классификаторов» («Книга и революция», 1922, № 7, стр. 59, 32—33), а также его статью «Фермальный метод» (в сб.: Современная литература. М., 1925, стр. 150).

[13] Тынянов неточно цитирует приписанное Пушкину П. И. Бартеневым и И. П. Липранди двустишие о М. И. Лексе (в начале 1820-х годов чиновнике канцелярии И. Н. Инзова) и экспромт из письма Пушкина брату от 7 апреля 1825 г.

[14] Уже при жизни Пушкину приписывались произведения, ему не принадлежавшие (в частности, политическая лирика — ср. его письмо к П. А. Вяземскому от 10 июля 1826 г.), некоторые из них появлялись в печати с указанием его авторства. Рукописи Пушкина стали доступны исследователям в 1882 г., после того как сын поэта, А. А. Пушкин, в 1880 г. передал их Московскому Румянцевскому музею. До этого ими занимались, готовя собрания сочинений Пушкина, только В. А. Жуковский в 1837—1840 гг. и П. В. Анненков в 1851—1855 гг. См. работы Цявловского «Судьба рукописного наследия Пушкина» и «Посмертный обыск у Пушкина» — в его кн.: Статьи о Пушкине. М., 1962, стр. 260—356.

[15] О Грене и Грекове, печатавших подделки в 1850—1860 гг., см. в кн.: *П. Ефремов.* Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях. СПб., 1903 (то же: «Новое время», 1903, № 9845 и 9851, 2 и 8 августа; ниже Тынянов ссылается на газетный текст работы Ефремова). Мистификация Д. П. Зуева — самая громкая в пушкиноведении — вызвала целую литературу, причем работы акад. Ф. Е. Корша, считавшего текст Зуева подлинным, имеют самостоятельное научное значение. В семинарии Венгерова с докладами об «окончании» «Русалки» в 1914 г. выступали Маслов и Выгодский («Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова», стр. XX). В 1918 г. в газете «Наш век» (№ 89, 4 мая) Лернер опубликовал присланное ему неким Зуровым (псевдоним мистификатора — С. П. Боброва) окончание «Юдифи» («Когда владыка ассирийский...»). Как писал Томашевский, «подделка ввела в заблуждение виднейших пушкинистов Петрограда» (ЛН, т. 16—18, стр. 1103). Это усилило критическое отношение молодой филологии к традиционному пушкиноведению (ср.: *Р. Якобсон.* Новейшая русская поэзия. Прага, 1921, стр. 4). На мистификацию указали ее автор — Бобров («Книга и революция», 1922, № 8, стр. 91–92), ранее – А. Л. Слонимский («Книжный угол», 1918, № 2), В. Мияковский («Курсанты искусства, литературы, театра и общественной жизни», Киев, 1918, № 9).

[16] См.: «Русская старина», 1871, № 12, стр. 671; «Русский архив», 1881, № 1, стр. 183—184; *П. Ефремов.* Указ. соч., стр. 16—17.

[17] Н. О. Лернер (1877—1934) — историк литературы, главной темой его работ был Пушкин. Лернер — автор многочисленных статей, заметок, рецензий, публиковавшихся в научных изданиях, газетах и журналах с 1890-х годов, книги «Проза Пушкина» (2-е изд.– Пг.– М., 1923), «Рассказов о Пушкине» (Л., 1929), «Пушкинологических этюдов» («Звенья», кн. V. М.— Л., 1935). Огромный фактический материал был собран Лернером в книге «Труды и дни Пушкина» (1-е изд.— М., 1903; 2-е, значительно дополненное,— СПб., 1910), которая остается ценным пособием при изучении биографии поэта. Далеко не все атрибуции Лернера были столь неудачны, как те, с которыми полемизирует Тынянов (см. прим. 11),— другие приняты и вошли в науку (подробнее см. ниже).

[18] В рукописи оставлено место для цифры. Указываем количество текстов, напечатанных Лернером в VI т. Венгеровского издания в разделе «Новые приобретения пушкинского текста».

[19] Комизм усиливается благодаря факту одной «микрополемики», о котором Тынянов, вероятнее всего, не помнил, иначе использовал бы его более явно. В предисловии к редактированным им «Песням» Беранже Лернер употребил выражение «соловей французской песни не замедлил показать новому правительству острые орлиные когти», которое было высмеяно рецензентом «Известий». В письме в редакцию «Книги и революции» (1921, № 8–9, стр. 128) Лернер, в свою очередь иронизируя над рецензентом, пояснил, что это выражение принадлежит Л. Берне.

[20] Книга Гершензона «Мудрость Пушкина» открывалась статьей «Скрижаль Пушкина» — этой скрижалью он посчитал записанное Пушкиным авторское примечание к стихотворению Жуковского «Лалла-Рук». На ошиб-

ку Гершензона указал П. Е. Щеголев в рецензии на «Мудрость Пушкина» («Книга и революция», 1920, № 2, стр. 57—60), но еще ранее автор вырезал статью из большинства экземпляров книги. После рецензии Щеголева Лернер напомнил, что аналогичная ошибка имела место 35 лет назад: примечание Жуковского В. Е. Якушкин включил в свое описание рукописей Пушкина в Румянцевском музее, на что было указано А. Г. Филоновым (см. заметку Лернера: «Книга и революция», 1921, № 1, стр. 81). Копия Пушкина воспроизведена и прокомментирована в кн.: Рукою Пушкина. М.— Л., 1935, стр. 490—492. Якушкин и Гершензон — не единственные, кто ошибался подобным образом. И Анненков, и Томашевский бывали введены в заблуждение пушкинскими копиями чужих текстов — см.: *Б. В. Томашевский*. Писатель и книга. М., 1959, стр. 191.

[21] Здесь Тынянов впервые устанавливает источник эпиграфа к гл. II «Арапа Петра Великого». В печати на этот источник указал Ю. Г. Оксман («Атеней», кн. 1—2, Л., 1924, стр. 164—166). В одной из рукописей Тынянова (АК) эта цитата из «Аргивян» сопровождается примечанием: «Сообщено мною Ю. Г. Оксману для его работы об эпиграфах Пушкина». Позднее Тынянов отметил ошибку Лернера в АиII, в статье «„Аргивяне", неизданная трагедия Кюхельбекера» (см. в наст. изд.). Эпиграф был зарегистрирован Якушкиным в его описании рукописей Пушкина, без указания автора стихов («Русская старина», 1885, кн. XI, стр. 335). Публикацию Якушкина как первую вслед за Лернером отмечает и «Pushkiniana. 1911—1917» А. Г. Фомина (стр. 89). В этой книге, изданной в 1937 г., разъяснения Оксмана, а также Тынянова не учтены.

[22] См. прим. 57 к статье «„Аргивяне". неизданная трагедия Кюхельбекера».

[23] См.: *П. Ефремов*. Указ. соч., стр. 30.

[24] Письмо от 20-х чисел апреля 1825 г. (XIII, 167). Об этом письме см. в статье Тынянова «Пушкин и Кюхельбекер» — ПиЕС, стр. 265.

[25] Речь идет о заметке Лернера в дополнение к рецензии Щеголева на «Мудрость Пушкина» — см. прим. 20.

[26] В 4-й главе статьи подробно анализируется мемуар писателя Б. М. Маркевича (1822—1884), поставившего вопрос о принадлежности сообщенного им стихотворения Пушкину. Князь Н. Н. Голицын (1836—1893) — библиограф. автор «Библиографического словаря русских писательниц» (СПб., 1889), в 80-х годах — редактор газеты «Варшавский дневник».

[27] Лернер, по всей вероятности, знал это, поскольку публикация в «Варшавском дневнике» указана Ефремовым («Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях», стр. 23), и тем не менее счел возможным приписать стихотворение Пушкину.

[28] В этом месте в рукописи — знак сноски (звездочка). Возможно, Тынянов намеревался указать, какие публикации текста предшествовали его включению в Венгеровское собрание сочинений Пушкина: Лернер опубликовал стихотворение в газете «Речь», 1911, № 201, 25 июля; затем оно было перепечатано в сб.: А. С. Пушкин. Изд. журнала «Русский библиофил». СПб., 1911, стр. 95—96 — с ошибкой в заглавии и без разделения на трехстишия. Редакционная заметка излагала статью Лернера в «Речи» и поддерживала его мнение. Решение Лернера оспорил В. Я. Брюсов (см.: *А. С. Пушкин*. Собр. соч., т. I, ч. I. М., 1919, стр. 392). Ср. его критику атрибуций Лернера, представленных в VI т. Венгеровского издания.— «Биржевые ведомости», 1916, 21 октября (то же в его кн.: Мой Пушкин. М.— Л., 1929, стр. 188—194).

[29] Имеются в виду комментарии к публикации стихотворения в VI т. Венгеровского издания, где Туманский и назван «посредственным». Лернер прибегнул к распространенному способу аргументации, о котором Томашевский писал: «Не должно быть аргумента: „где тот другой, равный по силам, кто мог бы написать" и т. д.» («Писатель и книга», стр. 198).

[30] Указание на Дашкова («Утопший к пловцу» в «Северных цветах на 1825 год»; то же в кн.: Поэты 1820—1830-х годов, т. I. Л., 1972, стр. 73), а также Батюшкова (13-е стихотворение из вошедших в брошюру «О гре-

ческой антологии», СПб., 1820) сделано Лернером в VI т. Венгеровского издания (стр. 195). Параллели у Пушкина, о которых говорит Л. Н. Майков,— «Земля и море» (1821) и подражания древним 1832—1833 гг.

[31] Бар Е. Ф. Розен в своих воспоминаниях «Ссылка на мертвых» сообщает, что поправил в корректуре изданного им и Н. М. Коншиным альманаха «Царское Село» 3-ю строку стихотворения Пушкина «Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы...» (см. в кн.: А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1974, стр. 277—278).

[32] В статье «Мнимый Пушкин в стихах, прозе и изображениях» (стр. 32). Сам Ефремов в издании 1882 г. приписал Пушкину несколько не принадлежащих ему статей из «Литературной газеты».

[33] В рукописи оставлено место для цифры. Лернер ввел в Венгеровское издание 11 статей из «Литературной газеты» (см. также его публикацию в «Северных записках», 1913, февраль, стр. 28—44). Для трех из них авторство Пушкина считается доказанным (заметка об «Адольфе» Б. Констана в переводе Вяземского, рецензия на две книги Сент-Бёва, заметка о стихотворении «Собрание насекомых»). Остальные статьи или определенно не принадлежат Пушкину, или в разной степени дубиальны. См.: *Б. Томашевский.* Пушкин. Л., 1925, стр. 118—123; *В. В. Виноградов.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, стр. 369—456; см. также: *Е. М. Блинова.* «Литературная газета» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина. 1830—1831. Указатель содержания. М., 1966.

[34] В настоящее время заметка «В 39-м № „Северной пчелы"...», на основании свидетельства В. П. Гаевского, считается бесспорно принадлежащей Дельвигу. На собственном экземпляре «Литературной газеты» Гаевский пометил: «Дельвиг (см. его рукописи)» (*В. В. Виноградов.* Проблема авторства и теория стилей, стр. 373; см. также соображения Б. Л. Модзалевского против мнения Лернора об авторстве Пушкина — в кн.: Пушкин. Письма, т. II. М.— Л., 1928, стр. 400).

[35] Вопрос об авторстве этой важной заметки не решен окончательно. Пушкину ее приписал П. В. Анненков. Однако, по мемуарному свидетельству А. И. Дельвига, заметка была составлена Пушкиным и Дельвигом (*А. И. Дельвиг.* Полвека русской жизни, т. 1. М.— Л., 1930, стр. 287). Ю. Г. Оксман в 8-м томе Полн. собр. соч. Пушкина изд. «Academia» (1936) включил статью в число пушкинских, но отказался от этого решения в 6-м томе Собр. соч. Гослитиздата (1962). В академическом Полн. собр. соч. и десятитомнике под ред. Томашевского заметка помещена в разделе «Dubia». По мнению В. В. Виноградова, долю участия Пушкина и Дельвига в составлении заметки определить трудно (указ. соч., стр. 411—412).

[36] Анонимной рецензией о романе Булгарина «Дмитрий Самозванец» в № 14 за 1830 г. Полемика «Литературной газеты» с «Северной пчелой» подробно обследована — см. обзор литературы в кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.— Л., 1966, стр. 220—221.

[37] В настоящее время заметка не включается в число пушкинских текстов. Виноградов (указ. соч., стр. 413—414) и вслед за ним Блинова («Литературная газета» ...Указатель содержания, стр. 85, 176) считают автором Дельвига. В. В. Виноградов, как и Тынянов, отмечал, что упоминание об «Allgemeine Zeitung» ведет к Дельвигу.

[38] «Литературная газета», 1830, т. 1, № 60, стр. 193—195.

[39] Томашевский (указ. соч., стр. 122), Виноградов (указ. соч., стр. 410—411) и Блинова (указ. соч., стр. 183) предполагают авторство Сомова.

[40] Письмо от 15—25 января 1830 г. (XIV, 60).

[41] Этот роман Пушкин обсуждает в письме к В. Ф. Вяземской от конца апреля 1830 г. (XIV, 81).

[42] См. заметку Пушкина «О записках Самсона». Она была помещена в № 5 «Литературной газеты» за 1830 г.

[43] «Литературная газета», 1830, т. I, № 60, стр. 195.

[44] Рецензия на книги Сент-Бёва («Литературная газета», 1831, № 2). Атрибуция Лернера, указавшего на письмо Пушкина к Сомову от 11 апреля 1831 г., из которого очевидно авторство Пушкина, считается доказанной.

Далее цитаты из Пушкина приводятся Тыняновым по статье Лернера — эти тексты отличны от принятых в современных изданиях.

[45] Из заметок на полях статьи П. А. Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» (1827).

[46] Из статьи «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной» (1836).

[47] Из статьи об А. Мюссе, предназначавшейся для «Литературной газеты».

[48] Тынянов цитирует «Отрывки из писем, мысли и замечания», напечатанные в «Северных цветах на 1828 год». Речь идет об изречении Вольтера, приведенном рецензентом «Литературной газеты».

[49] См. прим. 15.

*

«АРГИВЯНЕ», НЕИЗДАННАЯ ТРАГЕДИЯ КЮХЕЛЬБЕКЕРА

Впервые — АиН, стр. 292—329, где датировано: 1924—1927 (в предисловии к сборнику — другая дата: 1924). Печатается по тексту АиН.

Как известно, изучение творчества и биографии Кюхельбекера Тынянов начал в университете. В семинарии С. А. Венгерова он прочитал доклад «Пушкин и Кюхельбекер», извлечение из которого — о пушкинской «Оде его сиятельству графу Д. И. Хвостову» — было опубликовано в «Пушкинском сборнике памяти проф. С. А. Венгерова» (Пб., 1922, стр. VIII—IX, 75—92), а затем вошло в монографию «Архаисты и Пушкин». В «Автобиографии» Тынянов упоминает доклад о Кюхельбекере, вызвавший одобрение руководителя семинария (ТЖЗЛ, стр. 19),— не совсем ясно, идет ли речь о работе, посвященной «Оде Хвостову», или какой-либо другой. Тем не менее можно утверждать, что доклад об «Оде Хвостову» — не единственная его университетская работа по теме «Пушкин и Кюхельбекер»: как явствует из протокола заседания семинария от 10 декабря 1915 г. (ИРЛИ, ф. С. А. Венгерова), в этот день был прочитан и обсужден доклад Тынянова, в котором рассматривалось отражение высказываний Кюхельбекера в пушкинских «Отрывках из писем, мыслях и замечаниях» (с изменениями вошло в «Архаисты и Пушкин» — см. ПиЕС, стр. 103—104). Протоколы велись достаточно тщательно и подробно — если бы в докладе шла речь и об «Оде Хвостову», это было бы зафиксировано (протокол заседания, на котором Тынянов сделал доклад об этом стихотворении Пушкина, не разыскан). Известная тыняновская концепция, изложенная в «Архаистах и Пушкине», складывалась, таким образом, уже в университете.

Кюхельбекером Тынянов занимался в продолжение всей своей научной деятельности. Результаты этих изучений в значительной своей части стали известны только в 30-х годах, но основные темы были намечены на много лет раньше. Задолго до приобретения архива Кюхельбекера Тынянов собирал и готовил к печати его тексты, восстанавливал биографию поэта. В списке работ Тынянова, датированном 25 декабря 1920 г. и представленном в канцелярию ГИИИ, значится: «1. В. К. Кюхельбекер. Жизнь и творчество (исследование). 2. Путешествие Кюхельбекера (из истории идейного и литературного обмена с Западом). 3. «Аргивяне», неизданная трагедия Кюхельбекера (текст, литературная история, комментарии). 4. Цензурные дела Кюхельбекера» (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 2, ед. хр. 50, л. 51). В анкете от 27 июня 1924 г. (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129), перечисляя имеющиеся в его столе работы, Тынянов указал: «Подготовлено к изданию собрание сочинений Кюхельбекера». «Аргивян», из которых были известны только неболь-

шие отрывки, опубликованные в 1820-х годах, он хотел издать отдельно. В списке научных занятий «Орега на год» (1921 или 1922) значится: «1) Кюхельбекер. „Аргивяне“» (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 58). 22 декабря 1922 г. И. А. Груздев сообщал сотруднику издательства «Новая Москва» П. Н. Зайцеву: «[...] к области материалов: пьеса Кюхельбекера „Аргивяне“, не изданная до сих пор, революционная и в историко-революционном отношении очень интересная. Вступительная статья Юр. Тынянова. Желательно отдельной книгой» (ИМЛИ, ф. 15, оп. 2, ед. хр. 39). По-видимому, речь идет о материалах для историко-литературного отдела сборников «Недра», введенного в 1923 г.— со 2-й книги («Недра» печатались в «Новой Москве»). Однако в этом и в более позднем недатированном письме («Пьеса Кюхельбекера должна идти отдельной книгой, в альманах не годится. Не пойдет ли книгой?») Груздев предлагает Зайцеву заняться отдельным изданием трагедии. Переговоры не дали результата.

1 июля 1925 г. Тынянов пишет заявку в изд-во «Кубуч» (которое в конце года выпустило «Кюхлю», куда были включены цитаты из трагедии) с предложением издать «Аргивян» к 100-летнему юбилею восстания декабристов. Текст (2-я редакция, в которой, по словам Тынянова в заявке, более определился «народный» характер трагедии и которую он характеризует как более сильную в художественном отношении) должен был сопровождаться комментариями и статьей «О „народной“ трагедии 20-х годов» (АК). В июле — августе 1925 г. Тынянов сообщал К. И. Чуковскому об этой попытке издать трагедию. «Очень хочется увидеть ее в печати» (ГБЛ, ф. 620, архив К. И. Чуковского). Но издание и на этот раз не состоялось, и статья Тынянова увидела свет раньше, чем текст, который она исследовала. В конце апреля — начале мая 1928 г., готовя АиН, Тынянов писал Шкловскому: «Подготовляю к печати разное барахлишко в сборник, нашел статью об „Аргивянах“ Кюхли (старая). Там утверждается, что Карамзин-камерник обошел театр, оставил его. Пушкин делает ставку на Хмельницкого (хороший водевилист)» (в тексте АиН Н. И. Хмельницкий только упомянут).

Уже после издания АиН и дневника Кюхельбекера (Л., «Прибой», 1929) в руках Тынянова сосредоточился обширный архив поэта. В 1932 г. или начале 1933 г. он составил заявку (АК) в изд-во Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев с планом большого (ок. 35 печ. л.) издания документов этого архива (в том числе дневника периода ссылки, переписки, лицейских документов и других биографических материалов). Издание не состоялось. Не осуществился и замысел, неоднократно зафиксированный в бумагах Тынянова,— «Пушкин и Кюхельбекер. Статья 2-я» (при публикации первой статьи на эту тему было указано, что отношения Пушкина и Кюхельбекера «после декабря 1825 г. являются предметом особой статьи».— ЛН, т. 16—18. М., 1934, стр. 376). Художественные произведения Кюхельбекера были собраны Тыняновым в 1939 г.[а] в известном издании «Библиотеки поэта», куда он и включил «Аргивян» (2-ю редакцию — полностью в большой серии, отрывки — в малой). Следует отметить, что двухтомник 1939 г. далеко не полностью отразил находившийся в распоряжении Тынянова богатейший архивный материал, часть которого впоследствии была утрачена[б]. Первоначально предполагалось 6-томное издание — см.: «Лит. газета», 1938, 5 февраля; материалы к этому изданию (картотеки и др.), подготовленные совместно с Б. И. Копланом, находятся в фонде Тынянова в ЦГАЛИ. Тем не менее двухтомник 1939 г. с большой биографической статьей, а также исследование «Французские отношения Кюхельбекера» (ЛН, т. 33—34, 1939, перепечатано в ПиЕС) явились значительным итогом многолетних разысканий, создавших совершенно новое представление о поэте. Тынянов дал пример преодоления того «наивного

[а] Работа была закончена в конце 1937 г. («Лит. газета», 1937, 31 дек.).

[б] О судьбе архива Кюхельбекера см.: *Е. П. Мстиславская.* Творческие рукописи В. К. Кюхельбекера.— Записки Отдела рукописей ГБЛ, вып. 36. 1975.

и трогательного „эстетства“ наших старых критиков и историков литературы, находивших в стихах Тютчева „небрежность формы“, а у Некрасова или Достоевского — просто „плохую форму“», о котором писал Б. М. Эйхенбаум, разъясняя выдвигавшуюся Опоязом задачу изучения массовой литературы в ее эволюционном значении (*Б. Эйхенбаум*. Литература. Л., 1927, стр. 131—132). Эта задача была очень близка Тынянову. Сохранился план 1929 или 1930 г., озаглавленный «Отверженные. Хрестоматия и исследования» и включающий перечень имен: «I серия. Барков; Бобров; Шихматов; Хвостов; Шаликов; Тредиаковский; Кюхельбекер; Шатров; Николев; Карабанов; Макаров». В другом плане, зафиксировавшем этот замысел, названы также Алипанов, Булгарин, А. А. Орлов (АК).

По проблематике работа об «Аргивянах» соотносится прежде всего со статьей «Архаисты и Пушкин», в которой Тынянов пересмотрел традиционную схему литературного процесса первой четверти XIX в. Трагедия Кюхельбекера — эпизод архаистического движения, общая картина которого нарисована в «Архаистах и Пушкине». Но если там была показана борьба архаистов и карамзинистов, определявшая динамику литературной эволюции эпохи в целом, то в работе об «Аргивянах» предметом изучения является область, в которой, по Тынянову, господствовали архаисты,— область стихотворной драмы, где динамика обусловливалась несколько иными факторами. Для понимания этих факторов весьма важным представляется предложенное Тыняновым разграничение стиховой драматургии и драматической поэзии (позволяющее, между прочим, объяснить и «несценичность» драм Пушкина). После статьи об «Аргивянах» Тынянов предполагал вернуться к теме, обозначенной в его бумагах как «театр архаистов». В конце 20-х — 30-х годах он намечал монографические и комплексные работы о Катенине — драматурге, переводчике, теоретике, декламаторе, о Шаховском, Грибоедове, Кюхельбекере. В связи с основной проблемой — борьба карамзинистов и архаистов — он намеревался рассмотреть комедии «Аристофан» Шаховского (ср. в статье об «Аргивянах»), «Сплетни» Катенина, журнал «Драматический вестник», отношения Пушкина с Катениным и Грибоедовым. На этом фоне должно было быть показано «Горе от ума». В одном из планов «театр архаистов» составлял «II серию» «Отверженных». В эти же годы, после «Смерти Вазир-Мухтара», Тынянов вынашивал замысел отдельной большой биографической и историко-литературной работы о Грибоедове (в некоторых планах она названа книгой). Частично это исследование должно было строиться на материалах архива Кюхельбекера. Однако эти планы остались почти полностью нереализованными. С ними связаны только «Заметки о Грибоедове» («Звезда», 1941, № 1). Статьи о «Прокофии Ляпунове» Кюхельбекера («Литературный современник», 1938, № 1; то же — вступ. статья к отд. изд. трагедии — Л., 1938) и «Сюжет „Горя от ума“» (ЛН, т. 47—48, 1946; перепечатано в ПиЕС) не затрагивают темы «театр архаистов».

На центральное место в работе об «Аргивянах» выдвигалась проблема соотношения с иноязычными литературами. Для методологических поисков 20-х годов характерна тенденция к пересмотру традиционного метода установления влияний и заимствований, к ограничению сферы их историко-литературной и теоретической интерпретации. Предпринимались усилия, чтобы подчинить регистрацию «параллелей» описанию именно национальных литературных явлений, не сводимых в своих кардинальных чертах к иноязычным воздействиям (см., напр.: *Б. Эйхенбаум*. Лермонтов. Л., 1924, стр. 28—30; *Г. А. Гуковский*. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927, стр. 9—12). В статье 1921 г. «Тютчев и Гейне» (см. в наст. изд.) Тынянов наметил различение традиции как закономерной преемственности в национальном литературном развитии и генезиса — совокупности эмпирических обстоятельств, в толще которых эта традиция проявляется. Инолитературные влияния он относил ко второй сфере, считая, что они трансформируются под действием данной национальной традиции,— эта трансформация и должна быть вскрыта в результате исследования, тогда как само установление «параллели» не обладает эвристической силой и является только

предварительной процедурой. В статье об «Аргивянах», рассматривая в связи с трагедией Кюхельбекера несколько европейских соответствий, Тынянов предпочел термину «источник» понятия — фабульно-сценарные материалы и их обработка (ср. подобное использование терминологии кино в статье «Пушкин» — ПиЕС), стремясь уловить направление такой обработки, детерминированное национальным литературным процессом. В то же время ставился вопрос об «активности» самого материала, что соответствовало пониманию материала как конструктивного элемента произведения, выраженному в ПСЯ и «Литературном факте».

И в этом и в других отношениях статья об «Аргивянах» может быть охарактеризована — в терминах теоретических работ автора (см. статьи «Тютчев и Гейне», «Литературный факт», «О литературной эволюции») — как опыт эволюционно-генетического подхода. Так, Тынянов стремился показать процесс и результат взаимодействия жанровой обусловленности (эволюционный фактор) и декабристского «задания» гражданской тираноборческой трагедии (генетический фактор). Генезис здесь включает и действие одного из «дальнейших» внелитературных рядов — политического: две редакции трагедии, при неизменности материала и жанровых очертаний, при том, что каждой из них было обеспечено аллюзионное восприятие «преддекабрьского» читателя, значительно разнятся в фабульном отношении, что связано, по-видимому, с размышлениями Кюхельбекера о возможной политической тактике антиправительственных сил в России (более радикальный вариант отражен во второй редакции — отсюда у Тынянова квалификации трагедии как «революционной», «народной»).

Статья Тынянова и издание 1939 г. открыли трагедию Кюхельбекера для историков литературы и исследователей декабризма, неоднократно после него обращавшихся к «Аргивянам».

[1] О понятии «установка» см. в статьях «О литературной эволюции» и «Ода как ораторский жанр».

[2] В издании А. Бальби «Atlas Ethnographie du Globe on Classification des Peuples Anciens et Modernes d'après leur langue. Partie historique et littéraire» (Paris, 1826) была помещена (анонимно) статья Н. И. Бахтина, друга и литературного единомышленника П. А. Катенина,— «Coup d'oeuil sur l'histoire de la langue Slave et sur la marche progressive de la Civilisation et de la Littérature en Russie». Она вызвала полемический отклик «Московского телеграфа» (1827, № 17—18). Бахтин отвечал Н. Полевому в «Сыне отечества» (1828, № 2, 6, 12) и «Атенее» (1828, № 12, 17). В «Сыне отечества» (1828, № 9—12) появился перевод статьи Бахтина (об ораторской прозе Ломоносова см. № 11, стр. 267), причем переводчик Д. К[афтыре]в оговорил свое несогласие с «Московским телеграфом». Эта полемика, обсуждавшаяся в известной переписке Катенина с Бахтиным («Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину». СПб., 1911), анализируется Тыняновым в «Архаистах и Пушкине».

[3] «Сын отечества», 1828, № 11, стр. 270—271; ср. ПиЕС, стр. 55.

[4] Имеются в виду статья Вяземского «О жизни и сочинениях В. А. Озерова» в изд.: Сочинения Озерова, ч. 1—2. СПб., 1816—1817 и соответствующие оценки Пушкина в письме к Вяземскому от 6 февраля 1823 г. и в заметках на полях статьи, сделанных, по-видимому, в связи с подготовкой ее автором для нового издания Озерова (вышло в 1828 г.). См.: *Л. Н. Майков*. Пушкин. СПб., 1899, стр. 266—283; *Н. Богословский*. Спор Пушкина с Вяземским об Озерове.— «Красная новь», 1937, № 1. В «Сыне отечества» в 1820 г. (№ 23, 24, 26—29) и в 1822 г. (№ 13, 18—20) шла полемика об Озерове, в связи с этим дебатировалась и основная лингвостилистическая проблема, разделявшая архаистов и карамзинистов. Материал полемики использован в «Архаистах и Пушкине».

[5] См. также ПиЕС, стр. 33.

[6] По-видимому, речь должна идти о 1833 г.— двух статьях Кс. Полевого по поводу «Сочинений и переводов в стихах» Катенина («Московский телеграф», 1833, № 8 и 12).

[7] *Ф. Ф. Вигель.* Записки, т. 1. М., 1928, стр. 200. Кроме Шаховского Вигель называет в этой связи П. Ю. Львова и Г. В. Геракова.

[8] К настоящему времени накоплен определенный материал, характеризующий ВОЛСНХ и кружок Оленина в историко-литературном отношении. Из литературы последнего времени см., в частности: *М. И. Гиллельсон.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974; *М. Г. Альтшуллер.* Крылов в литературных объединениях 1800—1810-х годов. В кн.: Иван Андреевич Крылов. Л., 1975; *H. B. Harder.* Schiller in Russland. Berlin — Zürich, 1969, S. 122—135. О других литературных группах этого времени см. вступ. статьи Ю. М. Лотмана в книгах: Поэты начала XIX века. Л., 1961; Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. Пересмотр всего вопроса о русской лингвостилистической ситуации 1800—1810-х годов дан в работе: *Ю. Лотман и Б. Успенский.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры.— Уч. зап. Тартуского ун-та, вып 358. Труды по русской и славянской филологии, XXIV. 1975.

[9] Ср.: *Б. Эйхенбаум.* Лермонтов. Л., 1924, стр. 29.

[10] Ср. ПиЕС, стр. 63—64.

[11] Попытка уловить динамику этого развития была сделана в статье «Пушкин» (1928). Отличительной чертой Пушкина Тынянов считал именно его «эволюционный диапазон», тогда как сама по себе жанровая универсальность — «общий признак литературы 20-х годов» (ПиЕС, стр. 122—123).

[12] Так назвал Кюхельбекер В. Н. Олина («Дневник», стр. 125). Работы И. Н. Розанова — о Катенине (гл. в его кн.: Пушкинская плеяда. М., «Задруга», 1923), о «поэтах-шишковистах» (гл. «Отверженные», ср. выше об одноименном плане Тынянова, в его кн.: Русские лирики. Историко-литературные очерки. М., 1914) — имели определенное значение для Тынянова, как и указание Н. К. Пиксанова на тяготение Катенина к идеям Шишкова (см. соответствующие ссылки в «Архаистах и Пушкине»). Розанов, как и Тынянов, разделял мнение, основанное на свидетельстве Плетнева о том, что Кюхельбекер является прототипом Ленского (см.: *И. Н. Розанов.* Поэты-декабристы. Кюхельбекер — Ленский.— «Красная новь», 1926, № 6).

[13] Перечень драм Кюхельбекера здесь неполон. Ко времени выхода АиН Тынянов располагал только небольшой частью собранной им впоследствии обширной коллекции рукописей Кюхельбекера, которые стали поступать к нему, по свидетельству В. А. Каверина (ТЖЗЛ, стр. 29), в 1928 или 1929 г. В конце 30-х годов Тынянов опубликовал по автографам трагедию «Прокофий Ляпунов» (см. выше), драмы «Иван, купецкий сын» (впервые полностью в кн.: *В. К. Кюхельбекер.* Драматические произведения. Л., 1939) и «Архилох» (сохранившиеся отрывки — там же). Кроме того, у Тынянова находились рукописи переводов из Шекспира («Ричард II», «Ричард III», «Генрих IV», «Макбет», «Венецианский купец», см. об этих переводах: *Ю. Д. Левин.* Рассуждение В. К. Кюхельбекера об исторических драмах Шекспира.— В кн.: Международные связи русской литературы. М.— Л., 1963; *его же.* В. Кюхельбекер — автор «Мыслей о „Макбете“».— «Русская литература», 1961, № 4), «Григория Отрепьева» (начало перевода «Димитрия» Шиллера), либретто оперы «Любовь до гроба, или Гренадские мавры» (переделка трагедии Кальдерона «Любовь после смерти») и оратории Гайдна «Возвращение Товия». О двух последних произведениях и о вновь найденном переводе из «Агамемнона» Эсхила см.: *В. Бочкарев.* Ранние драматические произведения Кюхельбекера.— «Филологические науки», 1961, № 2 (также в его кн.: Русская историческая драматургия периода подготовки восстания декабристов (1816—1825). Куйбышев, 1968 (ср. прим. 18). Как указывал Тынянов, не сохранилась только драма «Шуйский» (или «Падение дома Шуйских»).— *В. К. Кюхельбекер.* Лирика и поэмы. Л., 1939, стр. XXVIII; ср. *М. К. Азадовский.* Затерянные и утраченные произведения декабристов.— ЛН, т. 59, М.— Л., 1954, стр. 689, 767. «Кассандру» Тынянов в изд. 1939 г. поместил среди поэм, датировав ее 1822—1823 гг. (*В. К. Кюхельбекер.* Лирика и поэмы, стр. XXXII; в примечаниях на стр. 471 вторая дата искажена опечаткой).

[14] Более подробный перечень публикаций отрывков из «Аргивян» Тынянов дает ниже (гл. 5). Кроме того, Б. В. Томашевский указал на публикацию в «Сыне отечества», 1838, т. 4, июль (см.: «Декабристы и их время». М.— Л., 1951, стр. 89—96), ошибочно датировав отрывок (см.: *Э. Найдич.* Новое о трагедии Кюхельбекера «Аргивяне».— ЛН, т. 59, стр. 519). Вторая редакция (незаконченная) была опубликована Тыняновым во II т. издания 1939 г., первую см. в кн.: *В. К. Кюхельбекер.* Избранные произведения в двух томах, т. 2. М.— Л., 1967. «Шекспировы духи» вышли отдельной книгой — СПб., 1825, две первые части «Ижорского» — так же: СПб., 1835 (ч. III напечатал Тынянов в изд. 1939 г.). Подробнее о публикациях драм Кюхельбекера см. прим. Н. В. Королевой в изд. 1967 г.

[15] Отчет имп. Публичной библиотеки за 1884 г. СПб., 1887, стр. 46—47.

[16] См. предисловие Кюхельбекера к «Ижорскому».

[17] Имеется в виду баллада Шиллера «Кассандра», переведенная Жуковским (1809). «Кассандра» Кюхельбекера имеет посвящение Жуковскому.

[18] О лексической окраске слова как факторе стиховой семантики см. ПСЯ, стр. 89—94; о «собственных именах, очень сильно сохраняющих лексическую окраску», — там же, стр. 139—142.

[19] См. письмо Кюхельбекера к В. Ф. Одоевскому от 23 марта 1825 г. («Русская старина», 1904, № 2, стр. 379). О греческих авторах в библиотеке Кюхельбекера см.: ЛН, т. 59, стр. 449—450. Ср.: *А. Н. Егунов.* Кюхельбекер — читатель Гомера.— В кн.: Русско-европейские литературные связи. М.— Л., 1966.

[20] Полемика Уварова и Гнедича с Капнистом о русском гекзаметре велась в «Чтениях в Беседе любителей русского слова» (1813, кн. 13, стр. 56—174; 1815, кн. 17, стр. 18—42, 47—66). Об этой полемике и некоторых выступлениях в «Чтениях...», предшествовавших ей, см. ПиЕС, стр. 32—33. Споры начала XIX в., разрешенные Гнедичем и Жуковским, восходят к опыту Тредиаковского в «Тилемахиде» (ранее в «Аргениде»), признанному неудачным, по взятому под защиту Радищевым. Гекзаметр теоретически и практически осваивали Галинковский, Мерзляков, Воейков, Востоков, Дельвиг, Кюхельбекер и др. Сенковскому принадлежит статья «О древнем гекзаметре» (1841, см. его Собр. соч., т. VII. СПб., 1859), написанная по поводу «Одиссеи» Жуковского (ср. об этой статье в «Мелодике...» Эйхенбаума — ЭП, стр. 351—356), и статья «Гекзаметр» в 13-м томе «Энциклопедического лексикона» Плюшара (1838). См.: *А. Егунов.* Гомер в русских переводах XVIII — XIX веков. М.— Л., 1964; *K. Burgi.* A History of the Russian Hexameter. Hamden, [1954]. Ср.: *М. Г. Альтшуллер.* «Слово о полку Игореве» в кругу «Беседы любителей русского слова».— ТОДРЛ, т. XXVI. Л., 1971.

В «Архаистах и Пушкине» Тынянов связал полемику о гекзаметре с другим эпизодом — спорами об использовании октавы в русской поэзии (начавшимися по поводу переводов из «Освобожденного Иерусалима» Тассо), которые он также объяснял поисками метрических форм для героического эпоса (ПиЕС, стр. 46—49). Ср.: *Н. В. Измайлов.* Из истории русской октавы.— В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В. В. Виноградова. Л., 1971; «Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина». Л., 1973, гл. 5.

[21] Имеются в виду статьи Батюшкова «Петрарка», «Ариост и Тасс», его переводы из этих поэтов и «Речь о влиянии легкой поэзии на язык». Ср. отрицательное отношение Катенина к Петрарке (ПиЕС, стр. 54—55; «Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину», по указателю).

[22] В статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» Кюхельбекер называет Горация «прозаическим стихотворителем» («Мнемозина», ч. II, 1824, стр. 41). Как указал Тынянов, определение «прозаический» дано Горацию в «Эстетике» Ф. Бутервека (ПиЕС, стр. 99). Катенин писал о Горации в «Размышлениях и разборах»: «Я вижу в нем какое-то светское педантство, самодовольное пренебрежение к грубой старине» («Литературная газета», 1830, № 11, стр. 168). Ср. ПиЕС, стр. 54—55.

[23] Кюхельбекер наметил собственную схему такого «обхода» в статье «Вгляд на нынешнее состояние русской словесности» (газета «La Conservateur Impartial», 1817, № 77; перевод — «Вестник Европы», 1817, № 17—18); отмечая опыты Радищева и Нарежного, он особое место среди реформаторов русского стиха отводит Востокову, продолжателями которого считает Гнедича и Жуковского.

[24] *В. Гофман.* Рылеев — поэт.— В сб.: Русская поэзия XIX века. Под ред. и с предисл. Эйхенбаума и Тынянова. Л., 1929. Статья рассматривает поэзию Рылеева в свете ряда проблем, которыми занимался Тынянов (литературный факт, эволюционное значение эпигонской литературы и др.). Для взглядов Тынянова конца 20-х годов показательна характеристика, которую он дает работе Гофмана в предисловии к сб.: «Важным по результатам представляется обследование Рылеева В. Гофманом. Наблюдены факты, помогающие яснее соотнести поэзию Рылеева с общественным движением того времени (пока только объясняли этим движением его темы, причем иногда делали и наоборот: доказывали ту или иную черту декабризма его стихами)» (стр. VIII).

[25] Во вступительной статье к изданию Кюхельбекера 1939 г. Тынянов цитировал письмо поэта к Ю. К. Кюхельбекер от 18 декабря 1821 г. (см. прим. 30), которое позволяет датировать начало работы над трагедией концом 1821 г.

[26] Местонахождение первой и второй (см. ниже в статье) рукописных редакций «Аргивян» не изменилось.

[27] Ч. II, стр. 1—28. Пролог был помещен непосредственно перед программной статьей Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии...». Эта статья прямо связывается с «Аргивянами» в известных заметках Кюхельбекера о литературной ситуации 1824 г. («Литературные портфели», т. 1, 1923, стр. 73).

[28] Цитата, о которой идет речь, появилась в публикации «Отрывка из путешествия по Германии» («Мнемозина», ч. I, 1824, стр. 93—94; в АиН, стр. 301, ошибочно указана III ч. «Мнемозины»). О неверной атрибуции Лернера см. в статье «Мнимый Пушкин» в наст. изд.

[29] «Русская старина», 1875, т. 13, стр. 360 (то же: *А. А. Дельвиг.* Сочинения. 1893, стр. 150).

[30] Ср. в письме Кюхельбекера к сестре от 18 декабря 1821 г.: «[...] план трагедии „Аргивяне", или, чтоб назвать ее не по ходу, а по предмету — „Тимолеон",— чрезвычайно меня занимает» (*В. К. Кюхельбекер.* Лирика и поэмы, стр. XXVII — XXVIII).

[31] См. ПиЕС, стр. 147.

[32] Письмо от 28 августа и 6 сентября 1825 г. (XIII, 221).

[33] Из письма Энгельгардта Кюхельбекеру от 24 января 1823 г.— «Русская старина», 1875, т. 13, стр. 364.

[34] «Русский архив», 1875, кн. 3, стр. 365.

[35] Неточная цитата из письма Энгельгардта Кюхельбекеру от 24 января 1823 г.— «Русская старина», 1875, т. 13, стр. 363.

[36] Перевод Кюхельбекера из Эсхила, о котором идет речь в его цит. письме к Одоевскому (и в другом письме тому же адресату — от 23 марта 1825 г.), в настоящее время известен — см. прим. 13.

[37] Этот разбор, о котором Кюхельбекер сообщал Одоевскому в письме от сентября — октября 1825 г. («Русская старина», 1904, № 2, стр. 383), до нас не дошел.

[38] Существенным дополнением к материалам, приведенным Тыняновым, является опубликованное Э. Э. Найдичем в 1954 г. письмо Кюхельбекера к сестре от 20 января 1823 г., из которого видно, что он намеревался предпринять попытку провести трагедию на сцену (ЛН, т. 59, стр. 517—518).

[39] По-видимому, ошибка: не «Сын отечества», а «Литературные листки», 1824, № 15, август, стр. 81.

[40] Об А. А. Ивановском и его альманахе см.: *В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсон.* Сквозь «умственные плотины». Из истории книги и прессы пушкинской поры. М., 1972, стр. 12—24.

[41] Ср. в дневнике Кюхельбекера о лекциях А. И. Галича по Корнелию Непоту (*В. К. Кюхельбекер*. Дневник. Л., 1929, стр. 39, 261—262). Другой лицейский преподаватель — Н. Ф. Кошанский — дважды издал Корнелия Непота (1816 и 1824).

[42] Имя Тимолеона было названо в парижской лекции Кюхельбекера (ЛН, т. 59, стр. 373). Ср. упоминания о Тимолеоне: *Ф. Ф. Вигель*. Записки, т. 1. М., 1928, стр. 177; *В. Г. Белинский*. Полн. собр. соч., т. XII. М., 1956, стр. 51—52.

[43] Oeuvres de M. T. Chénier, t. II. Paris, 1827, p. 348. Ср. о М.-Ж. Шенье: *Б. В. Томашевский*. Пушкин и Франция. Л., 1960, по указателю.

[44] «О направлении нашей поэзии...» — «Мнемозина», ч. II, стр. 41 (у Кюхельбекера: «недозревший Шиллер»).

[45] Об этой оценке см. ПиЕС, стр. 99. Во время своей заграничной поездки Кюхельбекер познакомился с Л. Тиком, о беседе с которым рассказал в «Мнемозине» (ч. II, стр. 61—62). О путешествии Кюхельбекера см. работу Тынянова «Французские отношения Кюхельбекера» (ПиЕС), также: *С. Н. Дурылин*. Русские писатели у Гете в Веймаре.— ЛН, т. 4—6. 1932; о Кюхельбекере и Тике см.: *Р. Ю. Данилевский*. Людвиг Тик и русский романтизм.— В кн.: Эпоха романтизма. Л., 1975, особ. стр. 72. Как известно, отношение Кюхельбекера к Шиллеру не покрывается двумя статьями в «Мнемозине». Ср. многочисленные цитаты из Шиллера в лицейском «Словаре» Кюхельбекера (см. ПиЕС, стр. 247—253), восторженные оценки «барда чудесного» в таких стихотворениях, как «Поэты», «К Промефею», и, с другой стороны, итоговое мнение, выраженное в дневнике Кюхельбекера 1834 г. в связи с книгой В. Менцеля «Немецкая литература» (ПиЕС, стр. 330—331; ЛН, т. 59, стр. 428—429). В том же году Кюхельбекер начинает переводить «Димитрия» Шиллера и затем переходит к работе над трагедией «Прокофий Ляпунов», в которой «своеобразно отразилась борьба между поэтикой Шекспира и Шиллера» (вступ. статья Тынянова в изд.: «Прокофий Ляпунов». Трагедия В. Кюхельбекера. Л., 1938, стр. 15). О Шиллере в России см.: *O. Peterson*. Schiller in Russland. New York, 1934, 1939; *H.-B. Harder*. Schiller in Russland (1789—1814). Berlin — Zürich, 1969; *E. K. Kostka*. Schiller in Russian Literature. Philadelphia, 1965 (книга охватывает материал от 1830-х годов до Вячеслава Иванова); *Т. Мкалаева*. Шиллер в оценке Кюхельбекера.— Уч. зап. МОПИ, 1964, т. 152, вып. 9—10; *Р. Ю. Данилевский*. Шиллер и становление русского романтизма.— В кн.: Ранние романтические веяния. Л., 1972, и мн. др.

[46] Суждения Кюхельбекера, прежде всего противопоставление «однообразных» и субъективных Шиллера и Байрона «всеобъемлющим» и объективным Шекспиру и Гете, по-видимому, имели и более широкое влияние, в том числе на Пушкина и Белинского. См. *Н. И. Мордовченко*. Русская критика первой четверти XIX века. М.— Л., 1959, стр. 219.

[47] «19 октября 1825» («Роняет лес багряный свой убор...»).

[48] *В. К. Кюхельбекер*. Дневник. Л., 1929, стр. 189.

[49] Неточная цитата из дневника Кюхельбекера, где эта характеристика относится к трагедии «Перикл, принц Тирский». В цитируемой записи от 3 сентября 1841 и другой — от 26 августа говорится и о «Короле Джоне» (*В. К. Кюхельбекер*. Дневник, стр. 279—280). Об отношении Кюхельбекера к шекспировским хроникам см. указ. в прим. 13 работы Ю. Д. Левина.

[50] В настоящее время датируется менее определенно: крайние даты — 1822 или 1826 и 1828 г.

[51] *А. С. Грибоедов*. Сочинения в стихах. Л., 1967, стр. 328.

[52] *В. К. Кюхельбекер*. Избр. произв., т. 2. М.— Л., 1967, стр. 179.

[53] *J. Racine*. Oeuvres complètes, t. V, P., 1877, p. 17; *Ж. Расин*. Сочинения, Т. 2. М.— Л., 1937, стр. 178. В 1816 г. вышел перевод «Эсфири», выполненный Катениным; ср. запись в дневнике Кюхельбекера о рецензиях на этот перевод (стр. 129).

[54] Oeuvres complètes de Voltaire, v. 2. Paris, 1877, p. 43 («Lettres écrites en 1719 [...] Lettre VI, qui contient une dissertation sur les choeurs»); *Вольтер*. Эстетика. М., 1974, стр. 56—57. Вольтер критиковал использование хора

в трагедиях Расина «Баязет», «Митридат» и «Британик», высоко оценивая в этом отношении «Гофолию» и «Эсфирь».

[55] Высказывалось мнение о влиянии на хор «Аргивян» оперы конца XVIII — начала XIX в. (*А Гозенпуд.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959, стр. 403—404). Ср. в письме Кюхельбекера к сестре от 20 января 1823 г.: «Я должен найти для хоров композитора» (ЛН, т. 59, стр. 518).

[56] Отрывки из этой комедии печатались в «Мнемозине» (ч. 1), а также в «Полярной звезде на 1824 год», сыграна впервые 19 ноября 1825 г. В ГИИИ 1 июня 1926 г. состоялся доклад С. С. Данилова об «Аристофане» Шаховского (ГИИИ-1927, стр. 60).

[57] Другой отзыв «Сына отечества» (1825, № 1) о «Венцеслове» Ж. Ротру в переделке А. А. Жандра (1-е действие было опубликовано в альманахе «Русская Талия», 1825), принадлежащий А. И. Одоевскому, вызвал замечание в дневнике Кюхельбекера 1833 г. (стр. 150–151): «[...] напрасно он Жандру приписывает первое у нас употребление белых ямбов в поэзии драматической: за год до „Русской Талии“ были напечатаны: „Орлеанская дева“ Жуковского и — первое действие „Аргивян“». Пушкин, говоря о первенстве в употреблении белого пятистопного ямба в набросках предисловия к «Борису Годунову», называет «Аргивян» и Жандра. Катенин отстаивал приоритет своего «Пира Иоанна Безземельного» (пролог к пьесе Шаховского по Вальтеру Скотту «Ивангой, или Возвращение Ричарда Львиное Сердце», сыгран впервые 21 января 1821 г. в бенефис М. И. Валберховой — см.: «Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину», стр. 34, ср. стр. 188). Еще ранее белый пятистопный ямб в трагедии применяли Нарежный («Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмову», опубл. в 1800 г.), Востоков (перевод из «Ифигении в Тавриде» Гете) — см.: *В. А. Бочкарев.* Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815), стр. 42. Томашевский показал, что бесцезурный ямб Пушкина ближе к стиху Кюхельбекера, чем Жуковского или Жандра, и допускал прямое влияние «Аргивян» («О стихе». Л., 1929, стр. 239—246).

[58] Из набросков предисловия к «Борису Годунову».

[59] О «литературных неудачах» Кюхельбекера и Грибоедова в связи с весьма важными для Тынянова мыслями о «законах литературной славы, законах забвения, осмеяния и восстановления» см. также в его предисловии к «Дневнику» Кюхельбекера (Л., 1929).

*

БЛОК

Впервые в сб.: Об Александре Блоке. Пб., «Картонный домик», 1921, стр. 237—264, в составе статьи «Блок и Гейне». В другой редакции вошло в АиН. Печатается по тексту АиН, где датировано: 1921.

9 октября 1921 г., на заседании Общества изучения художественной словесности при ГИИИ, посвященном памяти Блока, Тынянов прочитал доклад «Блок и Гейне» (ГИИИ-1927, стр. 44); 17 октября доклад был повторен в Доме искусств — см.: «Летопись Дома литераторов», 1921, № 1, стр. 7. Вместе с двумя другими прочитанными на этом заседании докладами (В. М. Жирмунского и С. И. Бернштейна) он предназначался для готовившегося уже к печати в петроградском издательстве «Картонный домик» сборника «Об Александре Блоке» (сообщение о печатании сборника см.: «Вестник литературы», 1921, № 9 (33), стр. 20). 20 декабря 1921 г. сборник упомянут в списке вышедших книг в «Летописи Дома литераторов» (1921, № 4, стр. 11); см. также: «Петербург», 1921, № 1, стр. 32 (номер вышел в декабре).

Статья состояла из 7 разделов; четыре из них отданы анализу поэзии Блока, два — Гейне; последний раздел обобщал сопоставление двух поэтов.

В 1928 г., включая статью в АиН, Тынянов опустил оба раздела о Гейне (и соответственно заключительную главку), а четыре раздела о Блоке перекомпоновал в два. Мотивировку этого решения см. в «Предисловии к АиН» в наст. изд. Начало статьи в редакции 1921 г. выглядело так:

«Мы с привычною, заранее готовою печалью хороним своих современников. Именно сейчас оказывается, что они были связаны с нами более необходимо и тесно, чем мы сами сознавали; оттого самая наша печаль принимает формы эгоистической печали по самим себе. Но потеря Блока — иная. Россия испытывает сейчас особую боль; печаль по умершем бескорыстна, отделена от чувства общей гибели культуры.

В этой печали есть черты, особо внятные для нас, но, может быть, не так ощутимые для дальнейших поколений; эти черты небезразличны и для решения многих вопросов, связанных с искусством Блока, определенным и вместе трудно определимым. [Конец I главки.] По ком печалятся?

Этот простой вопрос решен бесповоротно для каждого и труден, когда нужно дать себе в нем отчет.

Прежде всего, никто, конечно, в своей печали не подумал о *литераторе*. Нивелирующий некролог о „председателе того-то, члене таких-то литературных организаций“ [a] никого не обманул, и должно пройти много лет, чтобы облик Блока перестал быть враждебным этому для всех ласково приуготованному некрологом месту,— чтобы забылось его требование *тайной свободы*. Блок не был литератором в этой невзыскательной области литературной периферии.

Но и его литературные выступления в подлинном смысле слова никем не зачитываются в облик Блока. Едва ли кто-нибудь, думая о нем сейчас, вспомнит его жесткие статьи, оскорбляющие именно нечто, что питают его стихи. Если собрать все статьи Блока, то вместе они взволнуют и оскорбят почти подобно „Переписке с друзьями“ Гоголя, тайное родство с которым неожиданно для нас почувствовал сам Блок [*]. Даже в простых „введениях“, как статья, возглавляющая собранные им стихи Аполлона Григорьева,— Блок сумел быть спорным».

В целом «блоковская» часть статьи не претерпела существенных изменений. Отметим только, что, отказавшись от сопоставления двух поэтов, Тынянов ослабил определенность характеристики поэзии Блока как «эмоциональной» (первоначально противопоставленной в этом качестве поэзии Гейне как образцу «самодовлеющего словесного искусства»); так, была снята фраза «Искусство Блока — прежде всего *структура эмоциональная*», начинавшая IV раздел (перед словами «Уже беглый взгляд...»).

Статья естественным образом привлекла внимание критики преимущественно «блоковской» своей частью. Появившись через несколько месяцев после смерти поэта, на специфическом фоне многочисленных о нем воспоминаний, статья Тынянова, как и помещенная в том же сборнике статья Б. М. Эйхенбаума «Судьба Блока», с резкостью обозначила черту между новейшими историко-литературными работами и традиционным биографически-психологическим подходом к литературе. «Смерть Блока много комментировали. Комментировать легко,— писал с едва ли не личной обидой один из первых рецензентов сборника 1 января 1922 г.— Для этого не нужно ни чувствовать, ни видеть; достаточно владеть пером. Я прочел две статьи в сб. „Об Александре Блоке“. Нигде не выражено так ярко самодовольство теоретического человека, которому все безразлично кроме слов и схем и придуманной им „точки зрения“» (*Вл. Вейдле*. По поводу двух статей о Блоке.— «Завтра», 1. Лит.-критический сборник. Под ред. Евг. Замятина, М. Кузмина и М. Лозинского. Берлин, «Петрополис», 1923, стр. 100).

---

[a] Имеется в виду: *П. Коган*. А. Блок. (Некролог).— «Известия ВЦИК», 1921, 9 августа.

[*] «Россия и интеллигенция», «Дитя Гоголя».

Особенно резкое непонимание и противодействие вызвало начало статьи («Мы с привычною, заранее готовою печалью...» — где Тынянов стремился указать на характер тех культурных форм, в которые воплощается эта печаль. «Нет, я не убежден,— писал Вл. Вейдле, толкуя эти слова в плане недоверия к личной искренности почитателей Блока,— я не убежден, что мои слезы сентиментальны, что моя печаль приготовлена. Я не уверен даже, убеждены ли сами комментаторы этой печали в чем-нибудь другом, кроме самостоятельной ценности своих теорий [...]». Сама оценка Блока у Тынянова и Эйхенбаума осталась непонятой, осознанной как «отрицательная». С совсем иных позиций была оценена посмертная литература о Блоке в статье О. Мандельштама, отмечавшей годовщину со дня смерти поэта. «Болотные испаренья русской критики, тяжелый ядовитый туман Иванова-Разумника, Айхенвальда, Зоргенфрея и др., сгустившийся в прошлом году, еще не рассеялся.

Лирика о лирике продолжается. Самый дурной вид лирического токованья. Домыслы. Произвольные посылки. Метафизические догадки.

Все шатко, валко: сплошная отсебятина. Не позавидуешь читателю, который пожелает почерпнуть знание о Блоке из литературы 1921—1922 гг.

Работы, именно „работы" Эйхенбаума и Жирмунского тонут в этой литании, среди болотных испарений лирической критики» («Россия», 1922, № 1, стр. 28; об отношении Эйхенбаума к статье Жирмунского см. в прим. к «Запискам о западной литературе» в наст. изд.).

Из других откликов на статью Тынянова отметим сочувственное упоминание Г. Винокура — в его рец. на сб. «Об Александре Блоке» (газ. «Новый путь», 1922, 25 янв.), замечания А. Рашковской («Вестник литературы», 1922, № 2—3, стр. 21), характерные тем, что полемика основана на переводе его наблюдений в биографический план, и И. Груздева («Книга и революция», 1922, № 3, стр. 86), сочувственно излагавшего сопоставление Блока и Гейне (о близости некоторых взглядов Тынянова и Груздева в нач. 20-х годов см. прим. к рец. на альманах «Петроград» и к «Промежутку», а также упоминания К. Локса («Печать и революция», 1922, № 1, стр. 289) и Ф. Степуна («Шиповник», I, 1922, стр. 177) с противоположным отношением к самой теме статьи.

Статья Тынянова вводила новое и имеющее большую теоретическую ценность понятие «лирического героя» (о почти одновременном появлении этой категории у Тынянова и А. Белого ср.: *Л. Долгополов.* Личность писателя, герой литературы и литературный процесс.— «Вопросы литературы», 1974, № 2, стр. 120—121). В противовес затрудненному освоению новой трактовки категории «героя», намеченной (правда, очень кратко) в ПСЯ (см. также прим. к статье «О композиции „Евгения Онегина"»), это понятие активно усваивалось последующей — особенно литературно-критической — традицией и приобрело широкую употребительность, к сожалению, в сильно упрощенном виде. Оно почти не уточнялось и стало покрывать собою в упомянутой традиции самые разные способы взаимоотношений «автора» с текстом (см. также прим. к статье «Литературный факт»). В качестве примеров научного использования категории «лирического героя» следует назвать работы Г. А. Гуковского («Пушкин и русские романтики». М., 1965, стр. 140—163) и Л. Я. Гинзбург («О лирике». Л., 1974, стр. 159—162).

Данная статья была первым выступлением Тынянова о современной литературе, с остротой продемонстрировавшим основания его критики: категория «вечного» не участвует в анализе — «дело поэта должно быть оценено с какого-то пункта», поскольку «одно и то же поэтическое явление, один и тот же факт поэзии играют разную роль в разные эпохи» («Валерий Брюсов».— ПСЯ, стр. 259); взгляд историка литературы не противоречит в этом смысле подходу критика. Тынянов писал о Блоке и Брюсове вскоре после их смерти, стремясь, не без полемики со статьями-некрологами и воспоминаниями, уяснить значение не «личности» или «биографии», а самого дела поэта. Первые шаги посмертной жизни поэта есть момент, когда в попытках этого осмысления сходятся критика и история литературы. В статьях о Блоке и Брюсове последнее слово критика было и первым сло-

вом историка литературы. Оно назвало определяющие для поэтики Блока черты — интенсивное использование традиционных поэтических формул и связь с романсом.

Статьи о Блоке, Брюсове и Хлебникове представляют один из двух главных типов, различимых в критическом наследии Тынянова. Другой критический жанр сформирован статьями «Литературное сегодня» и «Промежуток», написанными в один год и имеющими целью охватить литературное поле современности в целом.

[1] *А. Белый.* Дневник писателя.— «Записки мечтателей», 1919—1921, № 1—3. Полемику с утверждениями, высказанными в начале статьи Тынянова, см.: *Д. Максимов.* Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975, стр. 180. Однако, как явствует из дальнейшего, эти утверждения следует понимать в плане тыняновской категории лирического героя: проза Блока внеположна по отношению к его лирическому герою (что, разумеется, не исключает ее самостоятельного значения).

[2] «Жизнь искусства», 1921, № 804 (статьи Ю. Анненкова, М. Кузмина, В. Пяста, П. Сторицына, М. Шагинян).

[3] К этим мыслям Тынянова, как и к замыслу всей статьи, очень близки рассуждения Томашевского о «биографическом лиризме» символистов. Ср., в частности: «Таким поэтом с лирической биографией был Блок. Недаром за первый же год после его смерти мы получили богатую мемуарную и биографическую литературу о нем. И это потому, что его биография была живым и необходимым комментарием к его произведениям. [...] Блоковская легенда — неизбежный спутник его поэзии. Элементы интимного признания и биографического намека необходимо учитывать в его поэтике» («Книга и революция», 1923, № 4 (28), стр. 9). Ср. о «человеке» и «поэте» в воспоминаниях А. Белого о Блоке («Эпопея», 1922, № 1, стр. 125).

[4] Из стихотворения «Просыпаюсь я — и в поле туманно...».

[5] «Зачатый в ночь, я в ночь рожден...».

[6] «Двойник».

[7] Выделенные слова — из стихотворений «Так окрыленно, так напевно...», «Клеопатра», «О жизни, догоревшей в хоре...».

[8] «Как тяжело ходить среди людей...», «Всю жизнь ждала. Устала ждать...».

[9] Из статьи «Дитя Гоголя».

[10] «Когда вы стоите на моем пути...».

[11] «Балаган»; эпиграф из пьесы А. Дюма «Кин, или гений и беспутство».

[12] «Друзьям»; эпиграф из А. Майкова.

[13] «Россия».

[14] «Новая Америка».

[15] «Балаган».

[15а] К этому взгляду Тынянова кажется близкой следующая мысль Мандельштама в статье «Буря и натиск»: «Блок — сложнейшее явление русского эклектизма,— это собиратель русского стиха [...]. Великая работа собирания русского стиха, произведенная Блоком, еще не ясна для современников, и только инстинктивно чувствуется ими как певучая сила» («Русское искусство», 1923, № 1, стр. 80).

[16] «Она, как прежде, захотела...», «Как тяжело ходить среди людей», «Всю жизнь ждала. Устала ждать...».

[17] «Равенна». Ср. истолкование этой же «банальности» у Мандельштама («Разговор о Данте». М., 1967, стр. 22).

[18] «В ресторане», «Превратила все в шутку спачала...».

[19] Работы под таким названием у Шкловского нет. В книге Шкловского «Розанов» («Опояз», 1921) упоминаемая Тыняновым мысль сформулирована лишь в одной фразе (стр. 6—7, ср. *Жирмунский,* стр. 203); она развивается в книге В. Шкловского «Поиски оптимизма» (М., 1931, стр. 107—109). Ср. специальную работу: *Ю. Лотман* и *З. Минц.* «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока.— В кн.: Блоковский сборник. Тарту, 1964. О значении обращения Блока к романсу см. также:

З. Г. Минц. Лирика Александра Блока. Вып. 3. Александр Блок и традиция русской демократической литературы XIX века. Тарту, 1973, стр. 36—37 и др. (См. также работы этого автора, сопоставляющие Блока с Пушкиным, Гоголем, Толстым и др. писателями XIX в.) Ср. также: *Т. Хопрова.* Музыка в жизни и творчестве А. Блока. Л., 1974, стр. 29—32, 101—108.

[20] «Дым от костра струею сизой...», «Седое утро».

[21] «Она, как прежде, захотела...».

[22] Малоупотребительный в настоящее время термин «синкопические пэоны» означает здесь ямбические строки с пропуском двух средних ударений.

*

ЗАПИСКИ О ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Впервые — «Книжный угол», 1921, № 7, стр. 31—36 и 1922, № 8, стр. 41—47. Подпись: Ю. Ван-Везен. Печатается по тексту журнала.

Работу автора над статьей можно отнести к осени 1921 г., когда Тынянов начал сотрудничать в журнале (см. сообщение в № 1 «Летописи Дома литераторов», вышедшем 1 ноября 1921 г.: «Виктор Ховин возобновляет издание своего журнала „Книжный угол"» – стр. 7). Журнал, содержанием которого служила критика, библиография и хроника текущей литературы, начал выходить в 1918 г.; ближайшими его сотрудниками были Б. М. Эйхенбаум и В. Б. Шкловский, с которыми редактор журнала В. Ховин вел, однако, ожесточенную полемику. В 1919 г. издание прервалось (за два года вышло 6 номеров) и возобновлено было только в конце 1921 г.; 7-й номер с первыми четырьмя главками статьи Тынянова вышел до 15 ноября 1921 г.— даты выхода № 2 «Летописи Дома литераторов», где помещена заметка П. Волковысского «Миг сознания» — отклик на одноименную статью Эйхенбаума в свежем выпуске журнала Ховина (Волковысский упоминает и «Записки о западной литературе»). См. также информацию о выходе возобновленного «Книжного угла», содержащего «несколько не лишенных интереса статей, заключающих парадоксы и „взгляд и нечто" о литературе»,— «Вестник литературы», 1922, № 1, стр. 23. Вторая часть статьи Тынянова появилась в № 8, вышедшем, видимо, в январе 1922 г. «Вестник литературы» (1922, № 2—3) в «Литературной хронике» отмечал, что «критическая часть журнала занимательна и не лишена чуткости» (стр. 37). Этим номером «Книжного угла» закончилось его существование. О продолжении статьи Ван-Везена, обещанном автором, известно только из анкеты его от 27 июня 1924 г.: «В 1922 г. напечатал несколько статеек (2 удалось напечатать, на 3-й журнал сорвался) в «Книжном углу». Издавал его Виктор Ховин. 3-я статья, самая удачная — «Папалаги» — у него в лавке и затерялась» (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129).

Псевдоним «Ю. Ван-Везен» с этого времени использовался Тыняновым для статей злободневно-фельетонного характера и, по-видимому, служил ему в начале 20-х годов для отграничения литературной работы этого типа от историко-литературных и теоретических штудий и примыкающих к ним критических статей и рецензий. Сходную функцию выполнял второй псевдоним Тынянова — «Г. Монтелиус», которым был подписан его памфлет «О слоненке», помещенный в вышедшем в декабре 1921 г. 1-м номере журнала «Петербург». Журнал издавался под редакцией Шкловского — который и указал нам на принадлежность псевдонима Тынянову — и прекратился на 2-м номере. Выдвинутая Тыняновым (в статье «Журнал, критик, читатель и писатель», также подписанной псевдонимом «Ван-Везен»,— см. в наст. изд.) мысль о том, что «критика должна осознать себя литературным жанром», находила свое практическое воплощение прежде всего в этих его статьях, близких к литературному фельетону.

В цит. анкете от 27 июня 1924 г. Тынянов сообщал: «Ван-Везен пишет „Дневники Ван-Везена". Псевдоним Ван-Везен возник следующим образом. Каверин просил у всех звучного голландского имени для рассказа. Он выдумал – Ван-Донген. Я посоветовал – Ван-Везен. Ему понравился, но имя я взял себе. У Каверина есть рассказ (ненапечатанный) о Ван-Везене, что-то вроде летучего голландца [a]. Для Ван-Везена ненапечатанного еще мелочи („Афоризмы", „Переводы" и т. д.). Из напечатанного Ван-Везена удовлетворяет только статейка об Эренбурге». Статья «200 000 метров Ильи Эренбурга» была напечатана в «Жизни искусства», 1924, № 4 и начинала цикл критических выступлений Тынянова о современной прозе (см. прим. к «Сокращению штатов» и «Литературному сегодня»), с «Записками» она связана пародированным мотивом «гибели Европы».

Пародийный характер «Записок» и налет автоиронии, вызванные попытками Тынянова найти новый критический жанр, окрашивают трактовку далеко не фельетонных тем: Шпенглер и экспрессионизм фигурировали в русской печати как наиболее крупные и в определенных отношениях связанные друг с другом явления немецкой — и шире — европейской культуры эпохи мировой войны (ср., напр., статью А. Белого «Запад и Россия», написанную после возвращения в СССР.— «Звезда», 1924, № 3). В «шпенглеровской» теме у Тынянова намеренно резко соединены (что и давало в данном случае нужный «жанр») отказ от любого философствования, характерный для Опояза с его стремлением противопоставить философии искусства – поэтику, и, с другой стороны, признание значения «страшной книги» немецкого мыслителя и необходимости ответа на нее. Отношение автора «Записок» к экспрессионизму также складывается из пародирования «фельетонно-философских притязаний» этого течения «схватить корни вещей» и интереса к положению его поэтики между импрессионизмом и футуризмом. Любопытно здесь уподобление экспрессионизма «всякому уважающему себя романтизму» (ср. в связи с этим и «романтизм» Шпенглера: *Ю. Н. Давыдов.* Освальд Шпенглер и судьбы романтического миросозерцания.— В кн.: Проблемы романтизма. Сб. 2. М., 1971).

Последний номер «Книжного угла», в котором появились «Записки», был важным этапом во взаимоотношениях Опояза с В. М. Жирмунским. В этом номере опубликованы статьи Эйхенбаума «5=100», посвященная пятилетнему юбилею Опояза, и «Методы и подходы» — первое столь резкое выступление формалистов против Жирмунского. Какое значение придавал Эйхенбаум этому выступлению, видно из его дневниковой записи от 8 января 1922 г.: «Думаю, что совсем с ним [Жирмунским] разойдемся — и, может быть, скоро. Выйдет статья в „Книжном углу" — момент для него решительный» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 244; о полемике Эйхенбаума с К. И. Чуковским в той же статье см. в прим. к «Стиховым формам Некрасова» в наст. изд.). Основной упрек Эйхенбаума в «Методах и подходах» Жирмунскому (по поводу его статьи «Поэзия Александра Блока» в сб. «Об Александре Блоке», Пб., 1921) — эклектизм (раздельный анализ «мироощущения» и «формы»), инвентарно-каталогизаторское понимание формального метода. Истоки этой полемики относятся, по-видимому, к 1916 г., когда в статье о Державине («Аполлон», 1916, № 8) Эйхенбаум, еще ориентируясь на «гносеологически обоснованную эстетику», относил термин Жирмунского «чувство жизни» (в книге «Немецкий романтизм и современная мистика», 1914) к области «общей характеристики той или иной культуры», но отмечал его непригодность «для специального изучения художества» (цит. по: *Б. Эйхенбаум.* Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 3, 9). Тот же термин употреблялся и в более поздней книге Жирмунского «Религиозное отречение в истории романтизма» (1919). Иронизирование над «новым чувством жизни» у экспрессионистов в «Записках» Тынянова, несомненно, поддержи-

---

[a] Рукопись этого рассказа «Ван-Везен, скиталец» сохранилась в АК; на титуле ее — карандашный набросок Тынянова: портрет героя рассказа, капитана брига Виллема Ван-Везена.

вает выступление Эйхенбаума против Жирмунского на соседних страницах журнала. Наконец, в том же № 8 «Книжного угла» помещена рецензия Л. Якубинского с критической оценкой книги Жирмунского «О композиции лирических стихотворений» (ср. критическую же рецензию Томашевского — «Книга и революция», 1922, № 4). Об отношениях Опояза с Жирмунским см. в наст. изд. рецензию на альманах «Литературная мысль», тезисы «Проблемы изучения литературы и языка».

[1] Ср. об «устарелости» жанров и языка критики в статье «Журнал, критик, читатель и писатель» (см. в наст. изд.).

[2] *Н. М. Карамзин.* Письма русского путешественника.— В его кн.: Избранные сочинения, т. 1. М.— Л., 1964, стр. 214.

[3] «Русская старина», 1879, т. XXV, стр. 107—110. «Журнал» (т. н. «Записки Неизвестной особы»), как можно видеть, послужил в языковом отношении одним из источников повести Тынянова «Восковая персона». Таким образом, повествовательный стиль, примененный в «Восковой персоне», был осознан как «современный» почти за десять лет до повести.

[4] *O. Spengler.* Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Bd. 1. München, 1920. Два русских издания первого тома основного труда Шпенглера появились в 1923 г. под названием «Закат Европы», переводы ряда других его работ — в 1922—1923 гг. Русские журналы начала 20-х годов были полны откликов на «Закат Европы» и внимательно следили за реакцией немецкой философии на книгу Шпенглера. Ср. в связи с этим I гл. статьи Тынянова «Блок и Гейне» (стр. 438 наст. изд.).

[5] *Kasimir Edschmid.* Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. 4. Aufl. Berlin, 1919, S. 42—73. К. Эдшмид (1890—1966), которого здесь и далее в статье цитирует Тынянов,— писатель, эссеист, один из ведущих экспрессионистов.

[6] «Das Reisetagebuch eines Philosopher» (Bd. 1—2) — наиболее известное сочинение философа и писателя Г. Кайзерлинга (1880—1946). В 1922 г. оно вышло 6-м изданием. См. рецензию Е. Браудо на это издание: «Современный Запад», 1922, № 1. В русском переводе отрывок из 1-го тома «Дневника» был напечатан в кн.: Современная немецкая мысль. Сб. статей. Пер. с нем. Под ред. Вл. Коссовского. Дрезден, «Восток», 1921, стр. 89—122; здесь же помещен отрывок из книги О. Шпенглера «Философия будущего» (отдельное издание — Иваново-Вознесенск, 1922). Кайзерлингу принадлежат также книги «Europas Zukunft» (Zürich, 1918), «Das Geburge der Welt» (Darmstadt, 1920), «Philosophie als Kunst» (Darmstadt, 1922), «Politik, Wirtschaft, Weisheit» (Darmstadt, 1922). См. о нем современную ему работу: *M. Boucher.* La philosophie de Herman Keyserling. 4 éd. Paris, 1927. Ср. о Шпенглере и Кайзерлинге в статье Т. Манна «Освальд Шпенглер», помещенной в альманахе «Петроград» (1923; рец. Тынянова см. в наст. изд.), где указано, что статья написана специально для русского читателя (см. также: *Т. Манн.* Собр. соч., т. 9. М., 1960, стр. 610—619; здесь статья неточно датирована 1924 г.).

[7] Философское сообщество, основанное Кайзерлингом в 1920 г.

[8] «The Salvaging of Civilization». London, 1921. Русский перевод: *Г. Уэллс.* Спасение цивилизации. [Пг.], «Мысль», 1923.

[9] Ср. в статье Тынянова «О слоненке»: «создалось две Европы: одна — которую мы сами себе выдумываем (хорошо выдумываем, много воздуха), а другая — все-таки настоящая. Настоящая живет и не спрашивает нас, хотим ли мы ее такою, какая она есть; даже больше, только настоящая и живет, а выдуманную мы, собственно, только выдумали» («Петербург», 1922, № 1, стр. 20).

[10] Имеется в виду роман «Suora scolastica» (опубл.— 1921).

[11] Ср. аналогичные мнения в связи со Шпенглером: «Если Европа и истощила себя в творческом отношении, то она бесконечно сильна еще в цивилизаторском смысле. [...] Еще далек тот час, когда заходящее солнце Европы откинет свой последний луч, а потому не лучше ли воспользо-

ваться достижениями западноевропейской культуры, чем петь преждевременную панихиду над ее возвещаемой гибелью?» (*В. Н. Лазарев.* Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922, стр. 151—152). Еще до ознакомления с книгой Шпенглера высказывались сходные суждения: «Научная мысль Запада работает сейчас более интенсивно, чем когда бы то ни было. Об этом говорят успехи физических и биологических наук [...] Был и есть пока что кризис — бесконечно менее острый, чем наш,— о закате же пока говорить не приходится. Только плохо информированное воображение многих русских интеллигентов рисует себе Европу уже конченной [...] Плохо ли, хорошо ли это, но Европа, а тем более Америка — живы, собираются жить [...]» («Вестник литературы», 1922, № 2—3, стр. 2). Ср. также у Г. Г. Шпета: «Не торжествовать следовало бы по поводу предречения Шпенглера, а торопиться вобрать в себя побольше от опыта и знаний Европы. А там, впереди, видно еще будет, подлинно ли она «закатывается»» (*Г. Шпет.* Эстетические фрагменты, вып. 1. Пб., «Колос», 1922, стр. 80). Ср. в рецензии Г. О. Винокура на «Эстетические фрагменты»: «Чет и нечет». М., 1925, стр. 46.

[12] «Собирается конкретно заявить о своем существовании еще одна народившаяся в Москве группа поэтов, отказавшаяся от имажинизма и ушедшая еще более влево,— группа поэтов-экспрессионистов. Она возглавляется молодым поэтом И. Соколовым, который и выпускает книжку стихов „Бунт экспрессиониста“» («Вестник литературы», 1920, № 3, стр. 10). См.: *Ипполит Соколов.* Бунт экспрессиониста. [М.]. Издание, конечно, автора. 1919 (судя по сообщению «Вестника литературы», книжка запоздала с выходом); *его же.* Бедекер по экспрессионизму. [М.], 1920 (перепечатано в кн.: От символизма до Октября. Литературные манифесты. М., 1924); *его же.* Полн. собр. соч. Издание не посмертное, т. 1. Не стихи. М., (Б. г.); *его же.* Экспрессионизм. М., 1920 (ср., в частности, о Шкловском и Якобсоне — стр. 6); Воззвание экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского конгресса поэтов. 1920, весна (воззвание подписано Борисом Земенковым, Гурием Сидоровым и Ипполитом Соколовым); Экспрессионисты. Е. Габрилович, Б. Лапин, С. Спасский, И. Соколов. М., «Сад Академа», 1921. См.: *V. Markov.* Russian Expressionism.— In: Expressionism as an International Literary Phenomenon. Paris — Budapest, 1973.

[13] *K. Edschmid.* Die doppelköpfige Nymphe (Essays). Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart. Berlin, 1920. Закат экспрессионизма обычно относят ко времени после 1924—1925 гг.

[14] Предыстория экспрессионизма восходит к первым годам нашего века. Интерес к экспрессионизму в России очевиден в печати нач. 20-х гг. «Хроника» 1-го номера журн. «Начала» (1921) сообщала (ср. у Тынянова): «Появился ряд книг об экспрессионизме. Из них назовем: книгу Казимира Эдшмида „Двуглавая Нимфа“, книгу М. Гюбнера „Новая поэзия и искусство Европы“, статьи Курта Гиллера, книгу Куно Бромбахера и др. Казимир Эдшмид смотрит на экспрессионизм как на течение отжившее, пытается подвести ему итоги и указать новые пути. Напротив, Гюбнер в своей книге „Новая поэзия и искусство Европы“ пытается оживить интерес к экспрессионизму, считая его наиболее актуальным течением современного искусства» (стр. 240). В этом же номере (стр. 271) сообщалось, что в издательстве «Начала» готовится к печати книга «„Культурная жизнь Запада“. Под ред. Ю. Н. Тынянова и др.» (книга не вышла). Много писал об экспрессионистах журнал «Современный Запад» (1922—1924). В статье «Экспрессионизм в немецкой драме» А. Гвоздев, характеризуя движение в целом, называет, в частности, имена Ф. Кафки и М. Брода («Современный Запад», 1922, № 1; стихи М. Брода переводил А. В. Луначарский — см.: «Современный Запад», 1923, № 2). Это, по-видимому, первое упоминание Кафки в России. В 1922 г. вышла в русском переводе книга О. Вальцеля «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890—1920)». Ср.: *В. Гаузенштейн.* От импрессионизма к экспрессионизму.— «Западные сборники», вып. 1. М., 1923. В 1923 г. появились книги: Экспрессионизм. Сб. статей. Под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова. Пг.— М.; *М. Н. Волчанецкий.*

Экспрессионизм в немецкой литературе. Смоленск; *Г. Марцинский.* Метод экспрессионизма в живописи. Пер. Б. В. Казанского под ред. Н. Э. Радлова. Пб.; *В. Нейштадт.* Чужая лира. Переводы из 11 современных немецких поэтов. М.— Пг.; Певцы человеческого. Антология экспрессионизма. Под ред С. Тартаковера. Берлин. Следует назвать также переводы Пастернака стихотворения Я. Ван-Ходдиса (впервые — «Современный Запад», 1924, № 5). В 1928 г. М. И. Фабрикант говорил о слове «экспрессионизм» как о «вошедшем уже в плоть и кровь современного не только журнального, но газетного языка» («Искусство», 1928, т. 4, кн. 1—2, стр. 17; см. *его же.* Экспрессионизм и его теоретики.— «Искусство», 1928, № 1). Среди работ, обозначивших возобновление интереса к экспрессионизму, см. статьи, собранные в сб. «Экспрессионизм» (М., 1966). «Записки» Тынянова были одним из первых очерков экспрессионизма в России.

[15] Интерес к названным русским писателям был связан с этическими устремлениями экспрессионизма. Ф. М. Гюбнер относил Толстого и Достоевского к числу духовных учителей движения, наряду с Шопенгауэром и Ницше (*Ф. М. Гюбнер.* Экспрессионизм в Германии.— В сб.: Экспрессионизм. Пг.— М., 1923, стр. 55). Ср. у Б. П. Вышеславцева (в контексте сопоставления русской философии со Шпенглером): Германия «воспринимает Достоевского как откровение» («Шиповник», 1. М., 1922, стр. 189). См. также: *В. В. Дудкин* и *К. М. Азадовский.* Достоевский в Германии (1846—1921).— ЛН, т. 86. 1973, стр. 700—716.

О некотором обратном воздействии в 20-х годах, в частности через прозу Ф. Верфеля, Г. Мейринка, Л. Перуца, свидетельствует восприятие литератора-современника: *Ю. Олеша.* Ни дня без строчки. Из записных книжек. М., 1965, стр. 234—235. Русские переводы произведений этих писателей широко издавались в 20-е годы и нашли отражение в современном литературном процессе. О возможном влиянии Ф. Верфеля на Ю. Олешу см.: *М. Чудакова.* Мастерство Юрия Олеши. М., 1972, стр. 70—71. В числе русских писателей, в той или иной мере испытавших влияние экспрессионизма, называли Ремизова, Пришвина, Федина, М. Кузмина, Казина и др.

[16] Ср.: «Экспрессионизм рассматривает вопросы искусства как философские и психологические проблемы. Его теория лишена всякой профессиональности, в ней нет намека на какие-либо технические стремления. И в этом одна из причин его успеха. Не касаясь по существу никакого искусства, он принял под сень своих знамен все искусства» (*Н. Радлов.* Современное искусство Франции и Германии.— «Современный Запад», 1922, № 1, стр. 100). Ф. фон Унру (1885—1970) — драматург; две пьесы из экспрессионистской трилогии «Род» вышли в русском переводе (*Фриц фон Унру.* Драмы. Перевод Б. Ярхо, С. Заяицкого и М. Л. Предисл. Б. Ярхо. М.— Пг., 1922). Р. Шикеле (1883—1940) — поэт и прозаик; его стихотворения переводили О. Мандельштам и Г. Петников — см.: Молодая Германия. Антология современной немецкой поэзии. Харьков, 1926. В. В. Кандинский (1866—1944) был одним из инициаторов экспрессионистского движения в немецкой живописи. Известны и другие русские влияния на живопись экспрессионизма (М. Шагал, Архипенко).

[17] *K. Edschmid.* Über den dichterischen Expressionismus [1917].— In: *K. Edschmid.* Frühe manifeste. Epoche des Expressionismus, 1960, S. 30.

[18] См. об этом в указ. (прим. 15) статье Гюбнера, стр. 56.

[19] Там же, стр. 43.

[20] Ср.: «Экспрессионизм и дадаизм — реминисценция искусства дикарей» (*А. Белый.* Европа и Россия.— «Звезда», 1924, № 3, стр. 53).

[21] Третья, не дошедшая до нас часть статьи Тынянова называлась «Папалаги» (см. выше). В 1923 г. появилась книга Э. Шеурмана «Папалаги. Речи тихоокеанского вождя Туйавии из Тиавеи» (пер. с немецкого Б. Л.). К книге, имевшей в России большой успех, жизнь европейца («папалаги») рассмотрена была в свете «наивного» восприятия туземца; в современных течениях искусства Тынянов показывал, надо думать, подобный отчужденный — под «знаком примитива» — взгляд на европейскую цивилизацию. Ранее отрывок под названием «Дикарь о современной Европе. Папалаги» без

указания авторства был помещен в журнале «Современный Запад» (1922, № 1) с редакционным примечанием: «Эта статья заимствована нами из немецких источников. Редакции неизвестно, существует ли книга „Папалаги" в действительности. Во всяком случае статья характерна для настроений современного германского общества». Возможно, сведения о «Папалаги» и были получены Тыняновым из круга редакции журнала (К. И. Чуковский, Е. И. Замятин, А. Н. Тихонов, позднее, в 1924 г., вошедшие в редколлегию «Русского современника», в котором Тынянов активно сотрудничал). Ср. о «Папалаги»: «искусная подделка в роде „Персидских писем" Монтескье» («Студент революции», Харьков, 1922, № 2—3, стр. 141).

Из ранних русских откликов на унанимизм и дадаизм см. заметку Е. З[амятина] к русскому переводу (А. Кугеля) рассказа Ж. Дюамеля «Кирасир Кювелье» («Современный Запад», 1922, № 1; сборник рассказов Дюамеля «Цивилизация» вышел в 1923 г. в переводе Тынянова); предисловие Н. О. Лернера к «кинематографическому рассказу» Ж. Ромена «Доногоо — Тонка, или Чудеса науки» (Пг., 1922, пер. О. И. Подъячей); *Я. Браун.* Чудеса унанимизма.— «Авангард», 1923, № 3; *А. Эфрос.* Жюль Ромен и его «Cromdeyre le Vieil».— «Культура театра», 1922, № 1. О Мандельштам в предисловии к своему переводу драмы Ромена «Кромдейр-старый» (М.—Пг., 1925) писал: «Жюль Ромен в современной французской поэзии не одиночка: он центральная фигура целой литературной школы, именующейся унанимизмом. Раскрыв смысл французского наименования школы, получим: поэзия массового дыхания, поэзия коллективной души. Жюль Ромен, Рене Аркос, Дюамель, Вильдрак — вот писатели, делающие одну работу, идущие в одном ярме». О Вильдраке и Дюамеле в России узнали ранее как о последователях Рене Гиля — по кн.: *Ш. Вильдрак, Ж. Дюамель.* Теория свободного стиха. Пер. и прим. В. Шершеневича. М., 1920. Дадаизм стал известен в России не позднее 1921 г. См. «Начала», 1921, № 1, стр. 254—255; *А. Эфрос.* Дада и дадаизм.— «Современный Запад», 1923, № 3 (здесь же высказывания и стихотворения Ф. Пикабиа, Ж. Рибемон-Дессена, Ф. Супо, Л. Арагона и др., пьеса Ж. Рибемон-Дессена «Немой чиж»); *В. Парнах.* Кризис французской поэзии.— «Паруса», 1922, № 1; *его же.* Современный Париж.— «Россия», 1923, № 7 («Слово „дада" ничего не означает, гордо говорит Тцара. Дадаизм соответствует нашим ничевокам, отчасти манере Крученых. [...] Из русских, живущих в Париже, к дадаистам примкнул интересный прозаик и живописец Сергей Шаршун»); *Г. Баммель.* Рец. на «Dada Almanach» (Berlin, 1921).— «Печать и революция», 1922, № 6.

*

«СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ» АЛЬМАНАХ I

Впервые — «Книга и революция», 1922, № 6, стр. 62—64. Подпись: Юр. Т—в. Печатается по тексту журнала.

Рецензия на: «Серапионовы братья». Альманах первый. Пг., «Алконост», 1922.

Рецензия явилась первым печатным выступлением Тынянова о современной прозе. Основные соображения относительно литературной работы рецензируемых авторов, несомненно, зародились у Тынянова ранее выхода альманаха — он был близко связан с группой «Серапионовых братьев» с самого начала ее образования, в частности — посредством чтения лекций при Литературной студии Дома искусств (см. о ней: «Дом искусств», 1921, № 1, стр. 70—71). Рецензия Тынянова должна быть рассмотрена в связи с историей альманаха.

Издание альманаха молодых беллетристов задумывалось еще весной 1921 г.[a], по инициативе Горького (см. в его письме к М. Л. Слонимскому от 5 мая 1921 г.: «[...] нужно бы мне поговорить со всей компанией вашей по вопросу об альманахе, который вам следовало бы сделать».— ЛН, т. 70. 1963, стр. 375). Альманах должен был называться «1921 год»; сохранился план его, составленный Горьким (см. там же, стр. 375—376), и написанное им предисловие (отрывок приведен в автореферате канд. диссертации: *А. Д. Зайдман*. М. Горький и «Серапионовы братья». Горький, 1968, стр. 12; другой отрывок — в кн.: *К. Федин*. Горький среди нас. [М.], 1967, стр. 91—92). В первоначально предполагавшемся составе альманах опубликован не был.

Альманах «Серапионовы братья» вышел в свет в апреле 1922 г. (23 апреля И. А. Груздев посылает его в Москву П. Н. Зайцеву — секретарю газеты «Московский понедельник», с сопроводительным письмом: «Если Н. А. Павлович будет писать о литературной жизни Петрограда, то большая просьба включить в обзор альманах и указать о самом обществе то, что оно не является литературной школой, а лишь содружеством поэтов, прозаиков и критиков, объединенных общим отношением к искусству» (ИМЛИ, ф. 15, 2. 40). Письмом уточняется дата выхода сборника, указанная в 70-м томе ЛН (стр. 376: май 1922 г.). В том же году альманах — в измененном составе — вышел в Берлине. Предполагались второй и третий выпуски (см. письмо Горького М. Слонимскому, Л. Лунцу и Вс. Иванову — там же, стр. 376). Этот замысел не был осуществлен, не состоялось и издание журнала «Серапионов» «Двадцатые годы» (там же, стр. 376, 466—467).

Среди ранних сообщений о группе и готовящемся альманахе см. заметку «Общество „Серапионовых братьев"» – «Летопись Дома литераторов», 1921, № 1; «Книжный угол», 1921, № 7, стр. 18—21; «Петербург», 1922, № 1, стр. 32. Еще до выхода альманаха проза «Серапионовых братьев» была широко известна в литературных кругах (в частности по устным чтениям) и вызвала ряд откликов в критике. См. статью М. Шагинян «Серапионовы братья», помеченную ноябрем 1921 г. (в ее кн.: Литературный дневник. СПб., «Парфенон», 1922), статью И. Груздева, одного из самых внимательных критиков прозы «Серапионов»,— «Вечера „Серапионовых братьев"» («Книга и революция», 1922, № 3), и полемику (также еще до выхода альманаха): *С. Городецкий*. Зелень под плесенью.— «Известия», 1922, № 42; «Ответ „Серапионовых братьев" С. Городецкому».— «Жизнь искусства», 1922, № 13; «Россия», 1922, № 2.

Рецензии на альманах давали одновременно очерки короткой биографии всей группы и ее членов: таковы статья В. Шкловского в «Книжном угле» № 7 о не вышедшем еще сборнике, вызвавшая дружескую пародию М. Зощенко («Литературные записки», 1922, № 2, стр. 8; перепечатано: «Вопросы литературы», 1968, № 11), и статья Е. Замятина («Литературные записки», 1922, № 1; номер вышел 25 мая 1922 г., т. е. несколько раньше рецензии Тынянова). Среди других отзывов см. рецензию И. Егорова «Семь Семионов» («Сегодня», 1922, № 1, 10—15 октября) и любопытный неодобрительный отзыв поборника «прекрасной ясности» — М. Кузмина: «Здесь очень шумят и явочным порядком все наполняют так называемые «Серапионовы братья».

Гофмана, конечно, тут и в помине нет. Эти молодые и по большей части талантливые люди, вскормленные Замятиным и Виктором Шкловским (главным застрельщиком «формального подхода»), образовали литературный трест, может быть, и характерный как явление бытовое. Но глубочай-

---

[a] По устному свидетельству С. М. Алянского (1891—1974), история альманаха началась ранее, в 1920 г.— с предложения К. Федина издать его рассказ «Сад». «В это время пришел Шкловский, стал кричать — почему издают одних символистов. Я согласился, что надо расширять круг авторов. Стали по очереди приходить Серапионы; пришел скромный красивый Зощенко. Когда книга была собрана, я показал ее Блоку; он согласился с ее составом».

шее заблуждение думать, что их произведения отражают сколько-нибудь современность.

Я думаю, что рассказы «Серапионовых братьев», писанные в 1920 году, в 1922 году уже устарели» («Письмо в Пекин».— В кн.: *М. Кузмин*. Условности. Статьи об искусстве. Пг., «Полярная звезда», 1923, стр. 163—164).

Живо-заинтересованное отношение к «Серапионовым братьям» Горького хорошо видно из писем, отправленных им после выхода альманаха участникам группы. См. особенно письмо от 19 августа 1922 г. М. Слонимскому (ЛН, т. 70, стр. 379). Отношение Тынянова к литературной работе группы всегда было гораздо более сдержанным, что хорошо видно из публикуемой рецензии. В анкете от 27 июня 1924 г. (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129) на вопрос о степени актуальности современных прозаиков он решительно отвечает: «Самые неактуальные — „Серапионы"».

Ранее в письме к А. Г. Горнфельду (см. стр. 505) он называет публикацию «Литературными записками» (1922, № 3) автобиографий «Серапионов» — «развращением [...] молодых начинающих прозаиков» (ср. также в письме Эйхенбаума к Горнфельду от 6 авг. 1922 г.: «Физиономия «Лит. записок» мне теперь ясна [...] Можно напечатать веселые автобиографии Серапионовых мальчиков, п. ч. на них есть спрос, а фельетонистов сейчас мало».— ЦГАЛИ, ф. 156, оп. 1 ед. хр. 527).

Важные фактические сведения по истории отношения к «Серапионовым братьям» советской критики содержатся в диссертации А. Д. Зайдман; в книгах В. А. Каверина «Здравствуй, брат, писать очень трудно...» (М., 1965) и «Собеседник» (М., 1973, стр. 40–59). Характеристику отношения Горького к «Серапионам» и значения его оценок для дальнейшей работы писателей см. в книге К. Федина «Горький среди нас». См. также: *H. Oulanoff*. The Serapion Brothers. Theory and Practice. The Hague — Paris, 1966; *W. Edgerton*. The Serapion Brothers.— American Slavic and East European Review. 1949, v. VIII, february: *R. Sholdon*. Sklovsky. Gorky and the Serapion Brothers.— SEFJ. 1968, v. XII, № 1; *H. Kern*. Leo Lunts, the Serapion Brother. Dissertation, 1965. *D. G. Piper*. Formalism and the Serapion Brothers.— The Slavonic and East European Review, 1969, v. 47, № 108.

[1] Вопрос о сказе у Гоголя и Лескова и роли этой традиции для русской прозы XX в. впервые с большой остротой сформулирован в статье Б. Эйхенбаума «Иллюзия сказа» («Книжный угол», 1918, № 2; перепечатано в его кн.: Сквозь литературу. Л., 1924). К ней и отсылает беглый перечень тех же имен у Тынянова. Упомянутая традиция казалась Тынянову уже в значительной мере исчерпанной и не характерной для прозы рецензируемого альманаха. Другие критики, напротив, считали, что «Серапионы» идут «от Лескова через Ремизова» (*В. Шкловский*. Указ. статья, стр. 20), отмечали общий для всех них интерес к «фонетически-подчеркнутой речи» (*И. Груздев*. Указ. статья, стр. 111). Ср. также, у М. Шагинян о введении в рассказ «принципа устной речи» (указ. соч., стр. 106). Неустойчивость самого термина «сказ» в языке современной критики и невыясненность степени плодотворности сказа для текущей литературы показывает рецензия Н. Асеева на первую книгу М. Зощенко «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова» (Пг., «Эрато», 1922), где сказ приравнен к стилизации и художественная действенность его взята под подозрение («Печать и революция», 1922, № 7, стр. 316). См. также прим. 5.

[2] Ср. известное разделение Б. М. Эйхенбаума (ЭП, стр. 331).

[3] Сходные положения о взаимодействии поэзии и прозы были сформулированы двумя годами ранее Эйхенбаумом в докладе «Поэзия и проза» (прочитан, по-видимому, на одном из публичных диспутов в Доме искусств или «Живых альманахов» в Доме литераторов; опубл. Ю. М. Лотманом в кн.: Труды по знаковым системам, V. Тарту, 1971). Об эпохах преобладания поэзии или прозы см. также в «Обзоре художественной литературы за два года» И. Н. Розанова (датированном ноябрем 1922 г.) — в его кн.: Литературные отклики. Книгоизд-во писателей в Москве, 1923, стр. 71—76.

Ср. также ранее попытку сопоставить поэзию (главным образом символистов) и прозу: *Ал. Вознесенский*. Поэты, влюбленные в прозу. Киев, «Гонг», 1910. См. постановку вопроса в статье (1935) Р. О. Якобсона «Заметки о прозе поэта Пастернака» (*R. Jakobson*. Questions de poétique. Paris, 1973; см. также прим. 42 к ст. «Литературное сегодня»). Характерно сопоставление понятий «проза» и «поэзия» — со ссылкой на «Охранную грамоту» Пастернака,— сделанное Тыняновым в беседе с Кавериным о романе «Художник неизвестен» (*В. Каверин*. Собеседник, стр. 31).

[4] Подробнее это требование и ожидание обосновано было в докладе Л. Лунца «На Запад!» (прочитан на собрании «Серапионовых братьев» 2 декабря 1922 г.; «Беседа», 1923, № 3), а также в статьях Тынянова 1924 г. «Сокращение штатов» (см. в наст. изд.), «200 000 метров Ильи Эренбурга» («Жизнь искусства», 1924, № 4).

[5] «Творчество Лескова начинает заново привлекать к себе внимание,— писал Эйхенбаум в рецензии на вышедшую в 1923 г. книгу А. Волынского „Н. С. Лесков".— [...] Отодвинутая на второй план линия Даля — Лескова начинает побеждать и выдвигается как свежая, неиспользованная традиция. Настало время для новой историко-литературной оценки Лескова» («Книга и революция», 1923, № 2, стр. 56).

[6] В этом предсказании нашло свое выражение умение Тынянова-критика угадывать возможности и само направление работы вступающего в литературу писателя: далее Зощенко действительно уходит от экзотического слова — к слову, получившему массовое хождение в бытовом диалоге, от ходячего, «олитературенного» сказа — к «новым языковым образованиям». Ср. в еще одной статье о «Серапионах»: «Отлично пользуется Зощенко синтаксисом народного говора; расстановка слов, глагольные формы, выбор синонимов — во всем этом ни единой ошибки, забавную новизну самым стертым, запятаченным словам он умеет придать ошибочным (как будто) выбором синонимов, намеренными плеоназмами [...] И все-таки долго стоять на этой станции Зощенко не стоит. Надо трогаться дальше, пусть даже по шпалам» («Литературные записки», 1922, № 1, стр. 7).

[7] Основной корпус произведений Л. Н. Лунца, собранный в 1960-е годы, главным образом усилиями секретаря Комиссии по литературному наследию писателя (создана 10 мая 1967 г.) С. С. Подольского (1900—1974), хранится в архиве Лунца в ЦГАЛИ (ф. 2578). Важный материал по истории осмысления творчества Лунца в 1960-х — начале 1970-х годов собран в протоколах Комиссии и переписке ее членов (там же).

[8] Ср. отрицательную оценку этого рассказа и всей прозы альманаха у Н. Асеева: «Именно анекдотичность быта привлекает внимание у группы молодых беллетристов, объединенных под именем „Серапионовых братьев". Стилизует ли, упрощая ремизовский язык, М. Зощенко, пытается ли видоизменить фактуру повествования вставками протоколов, выписками из блокнотов, вырезками из газет Ник. Никитин („Дэзи"),— везде оживляется это повествование лишь анекдотом, подслушанным диалогом, смешным словосочетанием, а не волевым движением автора» («Печать и революция», 1922, № 7, стр. 77). Ср. иную оценку этих же особенностей прозы «Серапионов» у автора «Разговора о Данте»: «Чего же нам особенно удивляться, если Пильняк или серапионовцы вводят в свое повествование записные книжки, строительные сметы, советские циркуляры, газетные объявления, отрывки летописей и еще бог знает что. Проза ничья. В сущности она безымянна, [...] Я думаю, это — не в обиду, это – хорошо» («Литературная Москва. Рождение фабулы».— «Россия», 1922, № 3, стр. 26—27).

[9] У В. В. Розанова в «Уединенном» (СПб., 1912) и «Опавших листьях» (СПб., 1913) нередко посредине пустого листа набрана единственная фраза, а внизу листа, курсивом — пояснение обстоятельств возникновения этой записи (напр., «на извозчике»); ср. также издания «Симфоний» А. Белого и разнообразные орнаменты из типографского набора у футуристов. Попытка графической игры шрифтами — в статье Тынянова «Записки о западной литературе» (см. в наст. изд.). Ср.: *Г. Винокур*. Культура языка. М., 1925, гл. «Язык типографии».

[10] В берлинском издании «Серапионовых братьев» была помещена статья Груздева «Лицо и маска» (то же под заглавием «О приемах художественного повествования» — «Записки передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской», 1922, № 42); *его же.* О маске как литературном приеме (рец. на кн. Тынянова «Достоевский и Гоголь»).— «Жизнь искусства», 1921, № 811, 817.

[11] Ср. в «Восковой персоне» Тынянова главки «Слон» и «Олень»; ср. также в его прозе использование коротких главок — прием, который он отмечает выше в рассказе Никитина.

*

ГЕОРГИЙ МАСЛОВ

Впервые — в виде вступительной статьи в кн.: *Георгий Маслов.* Аврора. Поэма. Пб., «Картонный домик», 1922, стр. 7—11. Печатается по тексту книги.

Сохранилась запись, сделанная Ю. Г. Оксманом в 1960-х годах со слов Н. Я. Шестакова (знавшего Г. В. Маслова по Симбирску 1916—1917 гг. и по Омску последующих лет), о том, что автограф «Авроры» погиб у А. И. Венедиктова, а машинописный текст с авторской правкой был отдан Венедиктовым Тынянову (архив Ю. Г. Оксмана). Таким образом, есть основания предполагать, что издание поэмы осуществлялось по тексту, имевшемуся у Тынянова, возможно по его же инициативе.

Сообщение о подготовке издания см.: «Вестник литературы», 1921, № 9 (33), стр. 20, о выходе из печати — «Литературные записки», 1922, № 1, 25 мая, стр. 21. Рецензией Н. О. Лернера («Книга и революция», 1922, № 7) с резкой оценкой поэмы и вступительной статьи была, по-видимому, отчасти вызвана статья Тынянова «Мнимый Пушкин», направленная против пушкиноведческих разысканий Лернера (см. в наст. изд.).

[1] Биографические и библиографические сведения о Маслове см. в статье его товарища по Пушкинскому семинарию Н. В. Яковлева «Рано погибший поэт» («Вестник литературы, 1920, № 7), в рецензии на «Аврору» П. Комарова («Сибирские огни», 1922, № 5). См. также прим. 2, 3. По сведениям вдовы поэта Е. М. Тагер-Масловой (1895—1964), он скончался в Красноярске от тифа 5(18) марта 1920 г. Ср.: *Вс. Иванов.* Собр. соч., т. 1. М., 1958, стр. 44—45.

Об истории создания «Авроры» и о месте ее среди последних замыслов поэта рассказано Тагер-Масловой в биографической справке о Маслове, написанной, по письменному свидетельству современника (ЦГАЛИ, архив Ю. Г. Оксмана, ф. 2567), по его «настоятельной просьбе» для задуманной им статьи об авторе «Авроры», «не то в конце 1945, не то в начале 1946 г.»: «Стихи и статьи на литературные темы (некролог Евгения Державина, статья о частушках, записанных на Волге, лирические „миниатюры" в прозе) — он помещал в сибирских газетах (омская „Заря") и журналах. Мне было доставлено начало романа „Ангел без лица", черновые наброски. Героем этого романа, судя по началу, должен был быть Влад. Вас. Гиппиус, героиня восходит частью к облику одной из его учениц, частью — к памяти девушки, родственницы, которою Ю. увлекался в отрочестве в Крыму. О замысле этого романа Ю. мне говорил, но бегло, неясно. Гораздо яснее и четче был ему замысел романа „Аврора", который он предлагал мне писать вместе, вдвоем. Этот замысел несостоявшегося романа он вложил в поэму „Аврора", которую Вы знаете. Но в поэму вошло только поэтическое восприятие биографии А. К. Демидовой-Шернваль, а роман, по его мысли, должен был развертываться на широком общественно-историческом фоне — взаимоотношений России с ново-

присоединенной Финляндией. Не скрою от Вас, что мне очень хотелось бы вернуться к этой нашей юной теме и сделать ее с надлежащим историческим размахом, так, как нам с ним грезилось в те полные надежд и замыслов светлые годы... Идея романа его, но „первичная находка"— моя: упиваясь Саитовскими примечаниями к „Остафьевскому архиву", я заинтересовалась личностью фатальной Авроры и заинтересовала ею и Юру. В письмах, которые в 20-м году я получила из Сибири, было много стихов — его и друзей о нем. Один из этих друзей писал: «Наивным и жестоким бредням Твой стих чеканный посвящен; Ты полюбил ее последним,— Ты, как и первый, обречен!...»

В 1923 г. Тагер-Маслова опубликовала следующее извещение: «В ближайшем будущем я приступаю к изданию литературного наследства моего мужа Георгия Владимировича Маслова (лирический поэт, хорошо известный читательским кругам Сибири, автор поэмы „Аврора" и мн. др.). I том, подготовляемый мною к печати, включает лирику, поэму и пьесы; он выйдет в г. Архангельске осенью текущего года». Тагер-Маслова просила «всех, кто хранит у себя какие-либо материалы, касающиеся литературной деятельности моего мужа,— предоставить их мне для ознакомления в интересах полноты издания» («Печать и революция», 1923, № 5, стр. 331; «Книга и революция», 1923, № 3, стр. 103). Издание сочинений Маслова не было осуществлено. Небольшая часть архива поэта, в том числе копии его стихотворений, заверенные Тагер-Масловой, хранилась у С. И. Бернштейна и находится сейчас в архиве А. Ивича.

[2] *Г. Маслов.* Новое о стихотворении Пушкина «Послушай, дедушка, мне каждый раз...» — «Пушкин и его современники», вып. XXVIII. Пг., 1917. Наблюдения, изложенные в этой статье, вошли в научный оборот — см., напр., ЭП, стр. 417; *Б. Томашевский.* О стихе. Л., 1929, стр. 159, 242. О других работах много обещавшего исследователя см.: «Пушкинист», II. Пг., 1916, стр. 288—289, 291; «Пушкинист», III. Пг., 1918, стр. IX; «Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова». М.— Пг., 1922, стр. VIII—IX, XX—XXI. Из них опубликована только одна — «Послание Лермонтова к Пушкину в 1830 году» (см. «Пушкин в мировой литературе». Л., 1926); ср.: *А. В. Федоров.* Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, стр. 113—114. Дополнительные данные об историко-литературных занятиях Маслова дают протоколы заседаний Пушкинского семинария (ИРЛИ, ф. С. А. Венгерова). 26 ноября 1915 г. он сделал доклад «Пушкин и Энгельгардт». Судя по протоколам, представление Маслова о директоре Царскосельского лицея было близко тыняновскому (впоследствии отразившемуся в романе «Пушкин»), а может быть, в какой-то мере и повлияло на него. На заседании 26 февраля 1915 г. состоялось выступление Маслова памяти акад. Ф. Е. Корша, причем одно его замечание вызвало несогласие С. А. Венгерова (высказанное на следующем заседании, 5 марта) — расхождение, весьма показательное для развития взаимоотношений руководителя семинария и учеников с их острым интересом к поэтике. Маслов говорил о «Памятнике», «в котором силами пушкиноведения стерта черта, до того времени уничтожавшая строчку Пушкина „Что звуки новые для песен я обрел". С. А. находит, что товарищ Маслов, придавая слишком большое значение этому обстоятельству, тем самым умаляет значение Пушкина. [...] И это наводит С. А. на мысль, что многие из студенческой молодежи стоят на ложном пути, увлекаясь формой художественного произведения». Среди своих студентов Венгеров, помимо Маслова, имел в виду прежде всего М. И. Лопатто, чей доклад о пушкинской прозе 12 февраля 1915 г. был, по-видимому, первым «формалистическим» выступлением в семинарии. (Еще одно свидетельство того же рода: «Когда-то С. Венгеров по поводу одного очень точного формального доклада в Пушкинском обществе сказал: „Нельзя говорить о сахаре и не сказать, что он сладкий"».— *А. Слонимский.* По поводу «кризиса критики».— «Книга и революция», 1922, № 4, стр. 17). Ср. в предисловии Венгерова ко II вып. сб. «Пушкинист» — Пг., 1916.

Этот эпизод интересно сопоставить с другим, в котором сказалась еще одна характерная черта формирующегося научного сознания учеников Вен-

герова — их приверженность изучению именно новой русской литературы (позднее, как известно, Тынянов и его единомышленники с принципиальной решительностью включали в сферу научного рассмотрения и литературу новейшую, текущую). «С осени 1914 г. приступил к чтению лекций и к ведению семинария по древней русской литературе в Петербургском университете акад. В. Н. Перетц, переехавший в Петербург из Киева после избрания академиком. (Большой соблазн объединиться вокруг Перетца.) Вся наша группа пушкинистов присутствовала на вступительной лекции В. Н., но его грубые нападки на изучение русской литературы XIX века вообще и на пушкиноведение в частности оттолкнули меня и моих ближайших друзей (Тынянов, Маслов, Комарович) от приобщения к этому кладезю филологической науки. Мы предпочитали его книгу[a] тому, что он читал» (ЦГАЛИ, ф. 2567, воспоминания фондообразователя).

Маслов поступил в университет на год позже Тынянова, в 1913 г. «Дружба со мною,— вспоминал Оксман,— „перевела" Ю. Н. и в круг моих друзей — молодых пушкинистов. Это были С. М. Бонди, Г. В. Маслов, В. Л. Комарович, Н. В. Яковлев, М. К. Азадовский, П. Д. Драганов, В. П. Красногорский, Г. Д. Ходжаев, Д. П. Якубович и др.». Маслов, принадлежавший к числу ведущих участников семинария, входил в комитет Историко-литературного кружка им. Пушкина (образован в конце 1915 г.), а затем в правление Историко-литературного общества им. Пушкина (создано в январе 1918 г.). В воспоминаниях Н. В. Яковлева говорится: «У кого возникла мысль об организации студенческого Пушкинского общества? Скорей всего, это произошло в живых разговорах среди таких активистов, как С. Бонди, Ю. Оксман, Г. Маслов, а также П. Будков, Г. Ходжаев. Я подготовил проект устава и, после товарищеского обсуждения и утверждения, проводил его в нашем ректорате, в котором было двое историков (ректор Д. Д. Гримм и проректор С. А. Жебелев). Тынянов всему этому сочувствовал, но он вообще не был организационно-суетливым человеком. При выборах правления Общества, в составе пяти человек, [...] в правление вошли два художественно одаренных человека, Маслов и Тынянов. Примкнула еще бестужевка Елена Тагер, жена Маслова, в роли гостеприимной хозяйки».

[3] «Богема», 1915, № 4 (одно стихотворение Маслова); «Арион». Сб. стихов, I. Пб., Сиринга, 1918 (семь стихотворений); «Восемьдесят восемь современных стихотворений, избранных З. Н. Гиппиус». Пг., «Огни», 1917 (три стихотворения). Кроме этих изданий следует назвать «Елань. Сборник первый, весенний, чуть эротический» (Томск, май 1919), где помещены комедия «Дон-Жуан» и одно стихотворение Маслова. Первая публикация «Авроры» — «Заря», 1919, № 112. Три стихотворения Маслова были опубликованы Ю. Г. Оксманом в 1921 г. в одесском альманахе «Посев»; см. еще: «Сибирские огни», 1923, № 5—6; известен и еще ряд публикаций Маслова в сибирских и дальневосточных изданиях. См. о нем также: *В. Зазубрин.* Сибирская литература 1917—1926 гг.— В сб.: Художественная литература в Сибири. 1917—1927 гг. Новосибирск, 1927, стр. 12; *В. Трушкин.* Литературная Сибирь первых лет революции. Иркутск, 1967, стр. 94—97. Сообщение о чтении стихов Маслова в устном альманахе Дома литераторов — «Дела и дни», 1920, кн. 1, стр. 540.

[4] Из стихотворения Маслова.

[5] Представление о месте Б. А. Садовского и Ю. Н. Верховского в поэзии 1910-х годов могут дать, в частности, оценки А. А. Блока (его противопоставление «пушкиньянца» Верховского — символизму в письме В. Э. Мейерхольду от 15 января 1915 г.— «Литературная газета», 14 марта 1973 г.; ср. его очень сочувственный отзыв о книге Садовского «Русская Камена» в письме к автору от 6 декабря 1910 г.— *А. Блок.* Собр. соч., т. 8. М.— Л.,

---

[a] Имеется в виду кн.: Проф. *В. Н. Перетц.* Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Методы. Источники. Корректурное издание на правах рукописи. Киев, 1914.

1963, стр. 321—323) и Н. С. Гумилева («Письма о русской поэзии». Пг., «Мысль», 1923, стр. 35, 65—66, 100—102). См.: *Ю. Гельперин.* О «неоклассицизме» в русской поэзии начала XX века.— В сб.: Материалы XXVI научной студенческой конференции. Тарту, 1971. Ср. также дневниковую запись А. М. Ремизова от 19 ноября 1956 г. (*Н. Кодрянская.* Алексей Ремизов. Париж, 1959, стр. 302). В отличие от выраженного в рецензии на «Аврору» сочувственного отношения к поэзии Маслова, Садовского и Верховского, Тынянов в «Промежутке» критически анализировал «отход на пласт литературной культуры» Ходасевича (ср. замечания о Ходасевиче, Кузмине и Сологубе в рецензии на альманах «Петроград» — см. в наст. изд.). Связанный с Масловым В. П. Красногорский, деятельный участник Венгеровского семинария, поэт, издатель томского альманаха «Елань» (см. прим. 3), именовал себя «небывалым явлением: пушкинистом-футуристом» («Камены». Сборник историко-литературного кружка при Гос. институте народного образования в Чите, I. Весенний семестр, 1922, стр. 31).

[6] Ср. замечание о Пушкине и символистах в «Литературном факте» (стр. 259 наст. изд.).

[7] Имеется в виду, по-видимому, прежде всего цикл стихотворений «Путь во мраке (Дорога Омск — Красноярск. Январь—февраль 1920 года)». В машинописном экземпляре с дарственной надписью Тагер-Масловой Оксману имеется пояснительная запись вдовы поэта о том, что эти стихи были доставлены ей после смерти мужа из Сибири в Симбирск весной 1920 г. в черновых набросках, в 1921 г. в Петрограде сверены с беловым авторизованным экземпляром, хранившимся у В. М. Кремковой. Впоследствии рукопись, принадлежавшая Тагер, погибла, и стихи были восстановлены ею по памяти — сначала в 1945 г., а затем в 1961 г. В 1919 г. Масловым была написана в Омске поэма «Изгнание», в одном из фрагментов которой нашла отражение работа автора над поэмой «Аврора» (ЦГАЛИ, ф. 2567).

[8] По другим данным, А. К. Шернваль родилась в 1808 г. См.: *А. А. Сиверс.* Генеалогические разведки, вып. 1. СПб., 1913, стр. 147.

[9] «Авроре Ш...», в современных изданиях датируется концом 1824 — началом 1825 г., или 1825 г.

[10] А. А. Муханов (1800—1834) — адъютант финляндского генерал-губернатора, в начале 30-х годов — полковник и камергер при московском Главном архиве министерства иностранных дел, литератор, адресат послания Баратынского «Запрос Муханову», в котором идет речь о А. К. Шернваль. В 1825 г. выступил в «Сыне отечества» (№ 10) со статьей «Отрывки г-жи Сталь о Финляндии с замечаниями», вызвав ответ Пушкина «О г-же Сталь и о г. М-ве» — первую его журнальную статью («Московский телеграф», 1825, № 12). Н. В. Путята (1802—1877) — литератор, друг Баратынского.

[11] Ошибка (указано в рецензии Лернера). Титул князя Сан-Донато носил сын Павла Николаевича Демидова (1798—1840) Павел Павлович.

[12] Из письма к Э. Ф. Тютчевой от 9 июня 1854 г.— «Старина и новизна», кн. 19, 1915, стр. 205—206. См. в другом переводе в кн.: *Ф. И. Тютчев.* Стихотворения. Письма. М., 1957, стр. 401—402.

[13] Неточный пересказ письма к Э. Ф. Тютчевой от 19 июня 1854 г.— «Старина и новизна», кн. 19, 1915, стр. 208.

*

«ЛИТЕРАТУРНАЯ МЫСЛЬ». АЛЬМАНАХ II

Впервые — «Книга и революция», 1923, № 3, стр. 71—72. Подпись: Ю. Т. Печатается по тексту журнала.

Рецензия на: «Литературная мысль». Альманах II. Пг., «Мысль», 1923.

Замысел рецензии определен, прежде всего, полемическими целями. Основное ее содержание составляет критика статьи А. А. Смирнова [a] «Пути и задачи науки о литературе». 19 июля 1922 г. Смирнов читал доклад «Введение в методологию науки о литературе» в Обществе изучения художественной словесности при ГИИИ (ЗМ, стр. 221). Тынянов ознакомился с докладом, возможно, еще десятью днями ранее — в дневниковой записи Б. М. Эйхенбаума от 9 июля 1922 г. рассказано: «Сегодня сюда приехал из Симферополя А. А. Смирнов. Вечером сошлись у Жирмунского, и А. А. стал делиться с нами докладом, который он хочет прочитать у нас в обществе. [...] Легкомысленная, провинциальная философия дурного вкуса, которую можно было слушать с некоторым вниманием только лет 10 назад. [...] Еще немного по поводу разговора со Смирновым и Жирмунским. Они настаивают на осознании философских предпосылок. Я отвечаю, что необходимо и плодотворно осознание методологических предпосылок, а от этого до философии в настоящем смысле этого слова очень далеко. Конкретная наука не есть прямой и непосредственный вывод из философии» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 244, лл. 71—72 об.). Ср. там же характеристику самого доклада (в дневнике названа иная дата, чем в печатном источнике,— 18 июля): «Страшно несовременно — в дурном смысле этого слова. Гершензоновщина и пр. [...] Все это — несомненная научная реакция и эпигонство, с которым надо бороться» (лл. 73—73 об.). Ср. печатный отзыв Эйхенбаума о статье Смирнова («Печать и революция», 1924, № 5, стр. 7) и, с другой стороны, сочувственную ссылку на нее в статье В. М. Жирмунского «К вопросу о «формальном методе» — в кн.: *О. Вальцель*. Проблема формы в поэзии. Пб., 1923, стр. 12 (в то же время отзыв Смирнова — см. «Атеней», 1924, № 1—2 — о «Задачах поэтики» Жирмунского был сдержанным). Рецензия Тынянова явилась актом этой научной борьбы. Представление о ситуации расширяет написанная в 1924 г., но опубликованная только через 50 лет работа М. М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», в значительной части посвященная критике формальной школы. Бахтин заявил солидарность со «многими положениями и выводами» Смирнова (*М. Бахтин*. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, стр. 10), имея в виду прежде всего предпосылку взаимодействия познавательного, этического и эстетического в художественных явлениях. Однако в тот момент он, видимо, несколько преувеличивал свою близость к Смирнову; ср. критические замечания о последнем в кн.: *П. Н. Медведев*. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, стр. 38 (см. стр. 509 наст. изд., сноска).

О выходе II выпуска «Литературной мысли» сообщала в марте «Россия» (1923, № 7, стр. 31). В том же номере «Книги и революции», где была помещена рецензия Тынянова, статью Смирнова подробно разбирал И. Оксенов («На путях к новой поэтике»), оценки которого близки к оценкам Тынянова и Эйхенбаума. Оксенов отметил также близость точки зрения Смирнова к теоретическим взглядам Жирмунского, выразившимся в рецензии на книгу Р. О. Якобсона «Новейшая русская поэзия» («Начала», 1921,

---

[a] А. А. Смирнов (1883—1962) — историк литературы и переводчик, профессор Ленинградского университета, специалист по западноевропейской литературе средневековья и Ренессанса, кельтолог, шекспировед.

кн. 1). Ср. рецензию на «Литературную мысль» А. Цейтлина («Леф», 1923, № 3), отрицательно отозвавшегося о статье Смирнова.

[1] «Случай с Яковом Пигунком».

[2] Эта ориентация второго отдела альманаха ощутима была уже в I выпуске «Литературной мысли», вышедшем в 1922 г. (на обложке — 1923). Во II выпуске отдел был редактирован А. С. Долининым. К «правым» формалистам Тынянов относит В. В. Виноградова, выступившего в I выпуске со статьей «О символике А. Ахматовой (Отрывки из работы по символике поэтической речи)», и Жирмунского, а также Б. А. Ларина (см. далее в рецензии об их статьях). Однако в этом же разделе в обоих выпусках печатались работы Б. В. Томашевского. Его статья «Проблема стихотворного ритма», о которой упоминает далее Тынянов, ретроспективно была названа Эйхенбаумом в числе работ, имевших принципиальное значение для развития формальной школы (*Б. Эйхенбаум.* Литература. Л., 1927, стр. 133—138). Расширенное понимание ритма, предложенное Томашевским, в принципе близко концепции ПСЯ. Полемику с Виноградовым см. в статье «Ода как ораторский жанр», ср. также в прим. к «Предисловию к книге „Проблема стиховой семантики"» и «О литературной эволюции».

[3] Труды Г. Риккерта были хорошо известны в России в начале XX в. На фоне очевидного отталкивания опоязовской филологии от философского умозрения представляют интерес сведения о знакомстве Тынянова и Эйхенбаума с идеями Риккерта. Тынянов познакомился с неокантианством в университете. В архиве Ю. Г. Оксмана, среди материалов к широко задуманным в последние годы жизни ученого мемуарам о Пушкинском семинарии С. А. Венгерова (замысел не был осуществлен), сохранился листок, озаглавленный «К воспоминаниям о Ю. Н. Тынянове». «Лекции и книги проф. А. И. Введенского,— писал Оксман,— проповедовали неокантианство, а потому почти все студенты-филологи были яростными противниками вульгарного материализма [...] Историю новой философии мы знали по Виндельбанду и косо смотрели на тех, кто предпочитал Паульсена, Маха и Авенариуса. „Науки о духе" мы вслед за В. Дильтеем и Риккертом (и того и другого мы знали только понаслышке) противопоставляли наукам естественным [...]». Об освоении Риккерта уже непосредственно в связи с актуальными научными исканиями свидетельствует дневник Эйхенбаума. В январе 1919 г. Эйхенбаум записывал: «Для методологических вопросов читаю Риккерта — „Науки о природе и науки о культуре"». Далее следует список философских работ, которые «в связи с этой книгой надо посмотреть». Среди них «Прелюдии» Виндельбанда, «Substanzbegriff und Funktionebegriff» Э. Кассирера, названы также П. Наторп, М. Адлер. Очень любопытны записи от 12 января 1919 г.: «Можно, исходя из Риккерта, представить себе, что и в истории искусства необходимо применение естественнонаучного метода: 1) когда речь идет о социальной жизни искусства (общественное положение поэта, направленность его искусства на определенные существующие слои и т. д.), 2) когда дело касается „природы" этого материала, из которого делается произведение искусства. И тут и там мыслимо построение законов и понятий» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 246, л. 55 об). 18 января: «Сегодня разговаривал о Риккерте с А. Е. Пресняковым. Он занят сейчас общим вопросом о соотношении между историческими оценками и вечными ценностями, т. е., иначе говоря, о связи между „отнесением к ценностям", как у Риккерта, и оценкой. [...] К чтению Риккерта надо непременно привлечь книгу Вёльфлина (последний труд его) — „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe"» (там же).

За тыняновской оценкой «упрощенного» риккертианства Смирнова и его построений на основе «суждения ценности» также стоит, по-видимому, некоторый опыт освоения идей Риккерта. Позитивным ответом Тынянова на вопрос об определении литературы была его концепция литературного факта, включавшая и представление об относительной и подвижной ценности литературных явлений.

[4] Ср. близкие к Смирнову попытки разграничения в статье Ю. Айхенвальда «Где начинается литература?» («Новая русская книга», 1922, № 10, стр. 2, 6).

[5] Статья Жирмунского — извлечение из его книги «Байрон и Пушкин» (вышла в 1924 г.), критический отзыв о которой Тынянова содержится в его статье «Пушкин» (ПиЕС, стр. 142). В обоих случаях в основе отрицательных оценок лежат методологические соображения. Подход Тынянова к проблеме влияний и заимствований намечен в статьях «Тютчев и Гейне», «„Аргивяне“, неизданная трагедия Кюхельбекера», «О литературной эволюции» (см. в наст. изд.).

[6] Говоря о подражании В. Б. Шкловскому, Тынянов имел в виду антипотебнианскую направленность статьи Б. А. Ларина (противопоставление «невообразимостей» поэтической речи — «образности»), выдвижение им принципа самоценного слова. Причиной отрицательной оценки являются импрессионистско-психологические элементы в работе Ларина. «Эмотивность» была, с опоязовской точки зрения, столь же незаконным и эклектичным добавлением в изучение поэтической речи, что и привнесение в него широких историко-культурных категорий (основной пункт расхождений с Жирмунским). Ср. разграничение эмоционального и поэтического языка в ранних книгах Р. О. Якобсона («Новейшая русская поэзия» и «О чешском стихе»). Точки соприкосновения с формалистами и отличия от них ср. в «семантических этюдах» Ларина «О разновидностях художественной речи» («Русская речь», I. Пг., 1923) и «О лирике как разновидности художественной речи» («Русская речь». Новая серия, вып. 1. Л., 1927); обе работы перепечатаны с сокращениями в кн.: *Б. А. Ларин.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974 (см. сочувственную оценку ПСЯ — стр. 79, различение вслед за Тыняновым реальной личности автора и «литературной личности» — стр. 58). О «художественной эмоции» ср. также ПСЯ, стр. 75—76, 119—121.

[7] Имеются в виду письма В. П. Боткина к М. П. Боткину, опубликованные Н. В. Измайловым, стихотворение И. И. Панаева «К нему» (адресовано П. В. Анненкову), опубликованное П. Горчинским, рассказ Чехова «Тайна ста сорока катастроф, или Русский Рокамболь», опубликованный С. Д. Балухатым, неизданные стихотворения П. А. Вяземского («Негодование», «Сравнение Петербурга с Москвою») и А. И. Одоевского («Колыбельная песня»), опубликованные С. Любимовым.

*

«ПЕТРОГРАД». ЛИТЕРАТУРНЫЙ АЛЬМАНАХ, I

Впервые — «Книга и революция», 1923, № 4, стр. 70—71. Печатается по тексту журнала.

Рецензия на: «Петроград. Литературный альманах», I. М.— Пг., «Петроград», 1923.

[1] Ср. развитие этой мысли позднее в «Промежутке», завершающееся сходным утверждением: «Объединяются совершенно чужие поэты, рядом стоят далекие имена» (стр. 169 наст. изд.).

[2] Ср. в «Промежутке»: «У нас нет поэтов, которые бы не пережили смены своих течений [...]» (стр. 169 наст. изд.).

[3] О Ходасевиче и Тихонове ср. в «Промежутке».

[4] Перефразировка строки стихотворения С. Нельдихена «О времени моем искусственную повесть...» — «Классическим стихом владеть и я умею».

[5] «Четвертая ставка».

[6] «Издательство „Шурин“ (Разговор)».

[7] «Голубое ничто».

[8] «Несчастная любовь. (Нравоучительный рассказ)».

[9] «Восьмерка. (Рассказ с чертежами)».

[10] Драма Л. Андреева (1910).

[11] Н. Ф. Анненский (1848—1912) — старший брат поэта, статистик, член редакции журнала «Русское богатство».

[12] А. Рашковская неоднократно выступала оппонентом Тынянова и Эйхенбаума. Здесь имеются в виду ее пародии в «Жизни искусства», 1923, № 17 (среди прочих — на Шкловского и Эйхенбаума).

[13] И. А. Груздев (1892—1960) — единственный критик, входивший в группу «Серапионовы братья», впоследствии — биограф А. М. Горького, в начале 1920-х годов был близок к установкам Опояза и особенно — к проблематике работ Б. М. Эйхенбаума (ср. его статьи, анализирующие явления сказа в современной прозе,— указаны в прим. к рецензии на альманах «Серапионовы братья»). Суждения автора статьи «Утилитарность и самоцель» о конструкции и конструктивности, о смене канона сходны с рядом теоретических положений Тынянова. Ср. прим. 17.

[14] Полемика была начата статьей Л. Лунца «Почему мы Серапионовы братья», в которой он выдвинул понятие утилитаризма: «Мы верим, что литературные химеры — особая реальность, и мы не хотим утилитаризма. [...] Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать» («Литературные записки», 1922, № 3, стр. 31). Вокруг этого понятия и развернулась дискуссия, в которой принял участие Груздев: *В. Полянский.* Об идеологии в литературе.— В его кн.: На литературном фронте. «Новая Москва», 1924 (статья датирована октябрем 1922 г.); *П. С. Коган.* Об искусстве и публицистике.— «Красная газета», 1922, № 274; *Л. Лунц.* Об идеологии и публицистике.— «Новости», 1922, № 3 (18); *Б. Арватов.* Серапионовцы и утилитарность.— «Новости», 1922, № 5(20); см. еще статью, указ. в прим. 4 к рец. на альм. «Лит. мысль». К полемике примыкает статья Груздева «Искусство без искусства» («Сибирские огни», 1923, кн. 4), содержащая яркие суждения о русском левом искусстве после революции. «Есть все основания думать,— писал Груздев,— что шумным изобретателям будут предпочтены тихие приобретатели (по антитезе Хлебникова). [...] Государство лучше знает, что утилизировать в искусстве, и учить его не следует» (стр. 187); см. также: *А. Эфрос.* Концы без начал.— «Шиповник», I. 1922. Ср. более позднее выступление Арватова — «Литература и быт» («Звезда», 1925, № 6; там же полемический ответ Е. Мустанговой). Эстетические взгляды Арватова изложены в его книгах «Искусство и классы» (М.— Пг., 1923), «Искусство и производство» (М., 1926), «Об агитационном и производственном искусстве» (М., 1930).

[15] Груздев имел в виду статьи теоретика группы «производственников» Б. А. Арватова «На путях к пролетарскому творчеству» («Печать и революция», 1922, № 1) и «Серапионовцы и утилитарность» (см. прим. 14).

[16] Груздев писал: «Подсластив Писарева, Б. Арватов впадает в тот же ненавистный и презираемый им „эстетизм“: „Вместо каменных коробок-домов,— мечтает он о будущем,— чудеса из стекла и расцвеченной стали; вместо серенькой пошлости сюртуков и юбок — сверкающие солнечные материи; вместо невыносимого однообразия стен...— монументальная выразительность окрашенных плоскостей; вместо метафизики роденовских статуй — конструктивно-скульптурные формы мебели“ [...]

Но с каких же пор восприятие окрашенных плоскостей и скульптурных форм перестало (или перестанет) быть эстетической функцией?»

Аргументация Лунца и Груздева близка собственным взглядам Тынянова. Ср. в ПСЯ: «Можно ли говорить „жизнь и искусство“, когда искусство есть тоже „жизнь“? Нужно ли искать еще особой утилитарности „искусства“, если мы не ищем утилитарности „жизни“?» (стр. 172). Для Тынянова характерно понимание абсолютной неустранимости искусства: всякое наступление «утилитарности», быта, факта, документа и т. д. на искусство

есть лишь некоторый исторически-конкретный момент в истории искусства же. В теоретическом плане это один из модусов динамического соотношения искусства и других областей культурного целого, имеющий своей необходимо обусловленной противоположностью максимальную художественную условность. Взаимное воздействие художественной и внехудожественной сфер культуры не может растворить искусство во внехудожественной действительности, превратив его в элемент «быта», хотя бы и активный, формирующий. На этих предпосылках основана тыняновская концепция литературного факта — см. статью «Литературный факт» и прим. к ней, в частности об отношении Тынянова к Лефу. Теории «производственников», глубоко повлиявших своим творчеством на архитектуру и изобразительное искусство XX в., остались фактами именно истории искусства. См. о них: *Л. Жадова.* О теории советского дизайна 20-х годов.— В кн.: Вопросы технической эстетики, вып. 1. М., 1968; *С. О. Хан-Магомедов.* М. Я. Гинзбург. М., 1972; Теоретические концепции творческих течений советской архитектуры (обзор). М., 1974.

[17] «Центральным фактом для его поэзии было введение в поэтический оборот лапидарного жаргона улицы, что неизменно сопровождалось комическим эффектом. Так произошла подмена. Самоценность слова подменялась самоценностью уличной речи. Зато в этой сфере Маяковский был единственным мастером. [...] От культуры самоценного слова до такого обеднения слова, какое мы имеем в сатирах, расстояние как от центра до периферии» («Петроград», стр. 186—187). Ср. оценку сатир Маяковского у Тынянова в «Промежутке».

[18] В журнальном тексте рецензии ошибочно: «Т. Манна».

[19] В альманахе помещено несколько стихотворений, подписанных: Г. Лазаревский.

*

СОКРАЩЕНИЕ ШТАТОВ

Впервые — «Жизнь искусства», 1924, № 6, 5 февраля, стр. 21—22. Подпись: Ю. Ван-Везен. Печатается по тексту журнала.

Статья представляет собой образец того критического жанра, который связан с псевдонимом «Ю. Ван-Везен» (см. прим. к «Запискам о западной литературе»). Этим обусловлен полемический, острофельетонный ее тон, характерный для журналистики начала 20-х годов.

К 1924 г. относится цикл работ Тынянова-критика о современной прозе: «200 000 метров Ильи Эренбурга» («Жизнь искусства», 1924, № 4), «Сокращение штатов», «Литературное сегодня» (см. в наст. изд.), рецензия на книгу Л. Сейфуллиной «Инвалид. Александр Македонский. Четыре главы» («Русский современник», 1924, № 2). В первой из этих статей Тынянов отмечал литературную потребность в «большой форме». Проблема жанра, в это же время разрабатываемая им теоретически, главным образом на материале XIX в. (см. «Литературный факт», здесь становится опорной точкой для рассмотрения материала современного. «Малая форма, новелла и рассказ, прошла свой путь. Психологистические завитки импрессионизма и словесная орнаментика сказа ее омолодили ненадолго. Принцип новой конструкции вырисовался по противоречию: малая форма родила принцип большой формы. После рассказа все осознали необходимость романа. Но принципа конструкции еще мало; он ищет своего материала, он идет на соединение с нужным материалом. Здесь самый легкий путь — путь экзотики — большая нагрузка интереса лежит на вещах незнакомых. Самой трудной была всегда для русской литературы большая форма на национальном материале. Чтобы создать русский роман, Достоевскому нужно было мессианство, Толстому — история [...]» («Жизнь искусства», 1924, № 4, стр. 13).

Ср. ранее в докладе Б. М. Эйхенбаума «Поэзия и проза»: «Идет культура крупных форм. Рождается новая фаза романа — с богатой фактурой, с разработкой сложных сюжетов, с новым бытовым и душевным материалом...» (Труды по знаковым системам, V. Тарту, 1971, стр. 479). Ср. противоположную точку зрения: «В „Литературном особняке" состоялся доклад Ф. Жица на тему «Блокнотное творчество». Докладчик отстаивал ненужность наших современных литературных форм — романа, повести, рассказа. Вместо их докладчик предлагает книги мыслей, афоризмов, блокноты, записные книжки... Жизнь идет слишком быстро, больших произведений читать и писать некогда: ценны в них лишь миросозерцание автора, а оно яснее всего выявляется в блокноте» («Жизнь искусства», 1920, № 422—423, стр. 2). О проблеме романа в критике 20-х годов см. также примечания к статье «Литературное сегодня».

В статье «200 000 метров Ильи Эренбурга» Тынянов писал: «Перед русской прозой стоит тяжелая задача: тяжело ей доставшийся, нащупанный в смерти психологической повести и бесфабульного рассказа — принцип фабульного романа ищет какого-то единственно возможного соединения с русским материалом». В «Сокращении штатов», сосредоточиваясь на категории героя, Тынянов развивает этот взгляд на перспективы романной формы, в частности фабульного романа. Как обычно, Тынянов-критик соединяет прогнозы и рекомендации, обращенные к современной литературной практике, с утверждением своих теоретических тезисов — ср. замечания о донаучном, бытовом подходе к литературному герою в статьях «Литературный факт», «О композиции „Евгения Онегина"» (см. в наст. изд.), в ПСЯ. Что касается фабульного романа, то мнение Тынянова о перспективах его в русской прозе вскоре изменилось — см. «Литературное сегодня».

[1] Ср., напр., извещение: «Литературный отдел Наркомпроса объявляет первый всероссийский конкурс на художественные рассказы, изображающие переживаемый момент (период социальной революции и борьбы за утверждение коммунизма).

При разных художественных достоинствах предпочтение будет оказано тем из рассказов, в коих ярче и полнее будут даны идеалы коммунизма» («Художественное слово. Временник Лито НКП», 1920, № 2, стр. 72).

[2] Издательства 1920-х годов, широко выпускавшие переводную литературу. Ср., напр., сообщение о продукции «Атенея»: «Книга и революция», 1923, № 4, стр. 88.

[3] Имеется в виду роман французского писателя Пьера Бенуа (1886—1962) «Атлантида», принесший автору большой успех. «В 1919 году, после величайшей в мире войны, в разгар величайшей в мире революции,— писал Л. Лунц,— молодой французский писатель Пьер Бенуа выпустил роман „Атлантида": чисто авантюрная повесть, к тому же еще экзотическая. Роман этот был встречен с исключительным восторгом, небывалым за последнее время... Я не склонен преувеличивать значение этого романа. Бенуа — писатель молодой. „Атлантида" написана под сильнейшим влиянием Хаггарда, и, конечно, она хуже хаггардовских романов[a]. Но для меня „Атлантида" важна как пример, как показатель» («Беседа», 1923, № 3, стр. 260),— т. е. показатель популярности западного авантюрного романа. История мгновенной славы романа П. Бенуа рассказана в это же время И. Лежневым, который начинает этим примером свою статью «Где же новая литература?», обсуждая, как и Лунц, проблемы жанра, сюжета и героя современной прозы («Россия», 1924, № 1).

На русский язык роман был переведен в 1922; в 1922—1923 гг. переведены были также романы Бенуа «Кенигсмарк», «Соленое озеро», «За дон Карлоса», «Дорога гигантов»; авантюрный сюжет и экзотическая обстанов-

---

[a] 20-томное собрание романов Г. Хаггарда вышло в русском переводе в 1915 г. См. также: *Г. Р. Хаггард.* Доктор Терн. Роман в обработке Л. и О. Брик. М.— Л., 1927.

ка действия принесли и этим романам большую популярность. Характерное свидетельство см.: *С. Бондарин.* Гроздь винограда. Записки, рассказы, повесть. М., 1964, стр. 146; ср. там же: «до дыр зачитывались Бенуа и Жироду» (стр. 150). См. упоминание «Атлантиды» в качестве образца «популярной в наши дни переводной литературы»: *А. И. Белецкий, Н. Л. Бродский, Л. П. Гроссман* и др. Новейшая русская литература. Иваново-Вознесенск, «Основа», 1927, стр. 96; ср. также в статье Асеева, называющего «имена, сравнительно недавно услышанные русским читателем,— Джозефа Конрада, Синклера Льюиса, Густава Мейринка и др. иностранцев, не говоря уже об О'Генри и Пьере Бенуа, буквально заполнивших книжные прилавки...» («Печать и революция», 1925, № 7, стр. 67). Ср. одно из первых в России упоминаний о М. Прусте — противопоставленном «усиленно переводимым у нас Пьеру Бенуа, Пьеру Миллю или, скажем, Клоду Фарреру»: *Б. Кржевский.* О современной французской литературе.— «Литературный еженедельник», 1923, № 40, 14 октября. Вскоре появился перевод М. Рыжкиной отрывка из «В поисках утраченного времени» — «Современный Запад», 1924, № 5 (здесь же: *В. Вейдле.* Марсель Пруст). Тот же журнал сообщал о Д. Джойсе (1923, № 2, стр. 229; 1923, № 4 — заметка В. Азова).

О популярности переводной литературы Эйхенбаум писал в фельетонной статье «О Шатобриане, о червонцах и русской литературе»: «Всеволоду Иванову переименоваться бы в Жюля Жанена или прямо в Шатобриана де-Виньи, а Михаилу Зощенко — в Жан-Поля Цшокке, что ли. Можно по созвучию или по соотношению. Вот Грину повезло — до сих пор, кажется, в точности не знают, иностранный это писатель или русский» («Жизнь искусства», 1924, № 1, стр. 3). Пародийная интерпретация тех же литературных фактов — в повести М. Зощенко «Страшная ночь» (впервые: «Ковш», 1925, № 1, стр. 132). В связи с этими оценками стоит и скептическое определение романа «Хулио Хуренито» как «экзотического», данное Тыняновым в статье «200 000 метров Ильи Эренбурга».

[4] Имеется в виду трехтомная «История русской интеллигенции» Д. Н. Овсянико-Куликовского (СПб., «Прометей», 1906—1911), где литература использована как материал для рассмотрения развития и смены «общественно-психологических типов».

[5] *К. Чуковский.* От Чехова до наших дней. Литературные портреты, характеристики. СПб., 1908.

[6] См. статьи Шкловского, указ. в прим. 50 к «Литературному сегодня». Известно, что Горький любил Дюма. См., напр., в его письме А. И. Груздеву от 28 дек. 1928 г. с просьбой прислать новое издание («Academia») «Трех мушкетеров»: «Люблю папашу Дюма. Конечно — стыжусь, но — люблю!» (Переписка А. М. Горького с А. И. Груздевым. М., 1966, стр. 164). В данном случае Тынянов намеренно говорит только о герое Горького 1890-х годов, значительно отличающемся от позднейшего его героя. О прозе Горького 20-х годов см. в «Литературном сегодня».

В статье «Алексей Максимович Горький», посвященной двухлетней годовщине со дня смерти писателя, Тынянов писал о его ранних произведениях: «Русские провинциальные города жили от рассказа до рассказа Горького. Вдруг стали читать и говорить о нем люди, ничего никогда не читавшие, а на окраинах учились грамоте, чтобы прочесть его. Литература переменилась, потому что переменилось ее значение,— новый читатель стал ждать немедленных и прямых ответов: как жить» («Литературный современник», 1938, № 6, стр. 171).

[7] Подразумевается главным образом ранняя проза Вс. Иванова (иная ее оценка содержится в рецензии Тынянова на альманах «Серапионовы братья» и в статье «Литературное сегодня» — см. в наст. изд.). Ср. пародию М. Зощенко на Вс. Иванова «Кружевные травы» («Литературные записки», 1922, № 2; перепечатано: «Вопросы литературы», 1968, № 10)

[8] В статье «О Шатобриане, о червонцах и русской литературе».

[9] Об отношении Тынянова к традиционному пушкиноведению см. в наст. изд. статью «Мнимый Пушкин» и прим. к ней.

[10] На это выражение ссылался В. Каверин (еще до опубликования статьи Тынянова), обсуждая возможность «создать произведение, совершенно свободное от условности... Говоря словами Ю. Ван-Везена — вставить настолько живой стул в повествование, чтобы он разорвал бумагу» («Разговоры о кино (Разговор второй)».— «Жизнь искусства», 1924, № 2, стр. 22).

[11] Ср. в статье «Иллюстрации» (в наст. изд.) о «словесной» конкретности в отличие от «зрительной».

[12] А. И. Галич в «Опыте науки изящного» (1825). См. ПиЕС, стр. 139.

[13] См. прим. 7.

[14] *И. Эренбург.* Тринадцать трубок. Москва — Берлин, «Геликон», 1923.

*

ЖУРНАЛ, КРИТИК, ЧИТАТЕЛЬ И ПИСАТЕЛЬ

Впервые — «Жизнь искусства», 1924, № 22, стр. 14—15. Подпись: Ю. Ван-Везен. Печатается по тексту журнала, с учетом небольшой авторской правки, нанесенной на этот текст (АК).

Статья была помещена в журнале «в порядке дискуссии» и имела подзаголовок: «Статья 1. (Ответ Б. М. Эйхенбауму: „Нужна критика", см. «Жизнь искусства», № 4»). Б. М. Эйхенбаум писал: «Критики у нас сейчас нет, но я верю, что она скоро будет. Она должна быть. Я чувствую это, проходя по Невскому, заглядывая в окна книжных магазинов, разговаривая с читателями, с писателями — даже с издателями, как ни трудно стало с ними разговаривать. Совершенно ясно: публика перестала верить в русскую литературу и не вернется к ней до тех пор, пока не появится новая критика. Одним прошлым не проживешь. Мы вернулись к тому положению литературы, которое было в конце 20-х годов прошлого века, когда Пушкин спорил с Марлинским и в ответ на его слова „у нас есть критика и нет литературы" писал ему: „Литература кое-какая у нас есть, а критики нет". Выступление Эйхенбаума в «Жизни искусства» предшествовало большой его статье «В ожидании литературы», напечатанной вскоре в первом номере «Русского современника» (перепечатано в его кн.: Литература. Л., 1927); к вопросу, о котором спорил Пушкин с Марлинским в 1825 г., в ней добавлен был новый — «есть ли у нас читатель?» Едва ли не впервые с такой определенностью Эйхенбаум охарактеризовал важное явление современности — смену читателя; здесь же дана классификация современной критики.

Отвечая на анкету 27 июня 1924 г., Тынянов писал: «Вопрос о направлении критики — сложен. Направление обычно приклеивается в виде ярлыка к уже мертвым явлениям. А о самом себе – очень трудно сказать. Терпеть не могу критики „Аполлона" (и Айхенвальда), Иванова-Разумника не могу читать, Горнфельда читать люблю — писатель хороший (но пишет очень мало), критик же совсем плохой» (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129).

Актуальность фигуры критика для литературной жизни 1920-х годов подтверждается прямым введением ее (вплоть до воображаемых диалогов) в прозу Зощенко: «Автор заранее, забегая вперед, дает эту отповедь зарвавшимся критикам, которые явно из озорничества захотят уличить автора в искажении провинциальной действительности.

Действительности мы не искажаем. Нам за это денег не платят, уважаемые критики» («Страшная ночь».— «Ковш», 1925, № 1, стр. 134). Ср. также в повести «О чем пел соловей».— «Ковш», 1925, № 2, стр. 134. Тынянов видел литературную полемику с критикой в самом названии этой повести — ср. письмо его к К. И. Чуковскому от 13 сентября (?) 1927 г.: «Зощенку если увидите, передайте от меня поклон. Я люблю неблагополучных писателей. Самое трудное — ирония, которая после XIX-го [века]

больше не нужна. „О чем пел соловей" — хорошее название, критик волей-неволей должен подписаться ослом» (ГБЛ, архив К. И. Чуковского, ф. 620). Дискуссии о литературной критике неоднократно возникали на страницах журналов 20-х годов. См., напр.: *А. Лежнев.* Диалоги.— «Красная новь», 1926, № 1; *И. Груздев.* Два апельсина.— «Литературный еженедельник», 1923, № 3; *его же.* Критика как труд. «Звезда», 1927, № 3.

Статья «Нужна критика» и ответ Тынянова (прямо инспирированный концовкой статьи Эйхенбаума: «Но об этом, я думаю, напишет когда-нибудь Виктор Шкловский или Ю. Ван-Везен») тесно связывали проблему новой критики с появлением журнала нового типа, представляющего собой некое целостное литературное явление. «Критика нужна, и она будет,— писал Эйхенбаум.— Но для этого должны быть журналы — и не какие-нибудь сборные, а тоже долженствующие быть в наше время». Можно не сомневаться, что обе статьи имели ориентиром тот новый журнал — «Русский современник», первый номер которого уже готовился к выходу в свет в момент появления статьи Тынянова и в котором оба автора должны были выступить как критики. Ср. запись в дневнике Эйхенбаума от 19 января 1924 г., упоминающую о разговоре с Е. И. Замятиным, который «сказал мне о своих надеждах на журнал и понедельничную газету. Для «Жизни искусства» написал статью «Нужна критика» (будет в № 4) — кончаю ее словами о журнале» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 245). Однако в первой статье (см. подзаголовок) Тынянов говорит главным образом о критике; о журнале, судя по последним фразам, он предполагал говорить во второй статье, но она, по-видимому, не была написана. Попыткой продемонстрировать искомую журнальную форму стал «Мой временник» Эйхенбаума (Л., 1929).

[1] См. у Эйхенбаума: «Но конечно — не та критика нужна нам сейчас, которая или ругает, или хвалит. Пятибалльная система сюда не подходит. Если просто „плохо", так об этом нечего и писать, нечего соблазняться на легкую руготню. Критик должен обладать не просто „вкусом", а острым чутьем долженствующей формы. Мы должны почувствовать в нем особый дар — чувство современности, чтобы прислушаться к его словам. Есть разного рода оценки: оценка критика — не то, что оценка школьного учителя.

Да, критик не учитель. В этой роли он наивен и смешон, потому что никаких учеников у него нет» («Жизнь искусства», 1924, № 4, стр. 12).

[2] Ср. в «Литературном сегодня» определение критического лозунга Л. Лунца как «одноцветного».

[3] Примеры статей-обзоров см. в прим. к «Литературному сегодня».

[4] Определение своей научной и критической работы как «веселой» было принципиально важным для Тынянова и его единомышленников и входило в ту кружковую семантику, за которую упрекал их А. Г. Горнфельд («Литературные записки», 1922, № 3, стр. 5). Ср. в статье Тынянова «Льву Лунцу», написанной в годовщину смерти писателя: «[...] Вы, с вашим умением понимать и людей и книги, знали, что литературная культура весела и легка, что она — не „традиция", не приличие, а понимание и умение делать вещи нужные и веселые» («Ленинград», 1925, № 22, стр. 13). Ср. в статье Эйхенбаума «5=100» (к пятилетнему юбилею Опояза): «Нас язвительно называют „веселыми историками литературы". Что ж? Это не так плохо. Быть „веселым" — это одно теперь уже большое достоинство. А весело работать — это просто заслуга. Мрачных работников у нас было довольно — не пора ли попробовать иначе?» («Книжный угол», 1922, № 8, стр. 40). Ср. также у Шкловского: «На дне искусства, как гнездо брожения, лежит веселость. Ее трудно сохранить, трудно объяснить не специалисту» («Гамбургский счет». Л., 1928, стр. 152). См. также письмо И. А. Груздева к П. Н. Зайцеву, где статья Тынянова аттестуется как «веселая» (прим. к ст. «Мнимый Пушкин»). Семантика восходит, возможно, к имевшей большой резонанс речи А. Блока «О назначении поэта», где слово «веселый» становится определительным для Пушкина и его литературного дела. Ср. также у Блока обыгрывание названия книги Ницше «Веселая наука» (*А. Блок.* Собр. соч., т. 6. М.— Л., стр. 106 и 508).

*

ЛИТЕРАТУРНОЕ СЕГОДНЯ

Впервые — «Русский современник», 1924, № 1, стр. 292—306. Печатается по тексту журнала, с непубликовавшимся добавлением (стр. 164—165, от слов «А цитата из Бунина» до конца 12-го раздела.— АК).

Можно думать, что Тынянов готовил статью именно для этого журнала, хлопоты об открытии которого шли с конца 1923 г. Разрешение на издание было получено в феврале 1924 г. Тынянов закончил статью не позднее апреля, когда, по-видимому, журнал был сдан в производство: 15 апреля 1924 г. К. И. Чуковский записал в дневнике (хранится у Е. Ц. Чуковской): «Я только что закончил [...] редактору первой книжки „Современника" [...]» (ср. в письме одного из редакторов к жене от 20 апреля 1924 г.: «Первый номер выпустят, а что дальше — неведомо».— ГПБ, ф. 292, ед. хр. 10).

Журнал издавался в Ленинграде «при ближайшем участии», как было объявлено на титуле, «М. Горького, Евг. Замятина, А. Н. Тихонова, К. Чуковского, Аб. Эфроса». Первый номер вышел 16 мая (устанавливаем эту дату по содержанию заметки «Переворот судьбы 16 мая» из «Тетради примечаний и мыслей Онуфрия Зуева», напечатанной во 2-м номере журнала, стр. 309). Сведения об истории журнала см.: *М. Чудакова.* Новые автографы Пастернака.— Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 32. М., 1971, стр. 208—210. Заглавие статьи Тынянова (ср.: *Влад. Масс.* О поэтическом сегодня.— «Вестник искусства», 1922, № 3—4, стр. 22) дало, по-видимому, название организованному в Москве в 20-х числах апреля вечеру «Русского современника», на котором выступали авторы 1-го номера А. А. Ахматова, Е. И. Замятин, Б. А. Пильняк, К. И. Чуковский, А. М. Эфрос (об этом сообщается в дневнике М. Кузмина — ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 62, запись от 23 апреля; «Дни», 1924, 4 мая, № 452, стр. 10; ср. в «Листках из дневника» Ахматовой: *Л. А. Мандрыкина.* Ненаписанная книга.— В сб.: Книги, архивы, автографы. М., 1973, стр. 67).

История статьи связана с деятельностью основанного в январе 1924 г. при Отделе словесных искусств ГИИИ Комитета современной литературы, имевшего задачей «установление связи между научной работой в области теории и истории литературы и актуальными проблемами современного художественного творчества и литературной критики» (ГИИИ-1927, стр. 24). 6 января Б. М. Эйхенбаум записывал в дневнике: «Вчера было интересное заседание в Институте истории искусств. Организация „Комитета по изучению современной литературы". От нашего разряда — Жирмунский, Томашевский, Тынянов, Казанский, Жуков; от литературы — Замятин, Федин, Каверин, Н. Тихонов, Рождественский, Груздев, Пиотровский. Было очень живо. Разговор о науке (формалисты) и критике. Спорили с Замятиным, который говорил о „бесстрастии" в науке. Мы с Тыняновым доказывали ему, что пропасти между наукой и критикой теперь нет и не может быть. Дело не в бесстрастии, а в различном характере оценки. Федин хорошо говорил о „долженствующей форме". Дело, по-видимому, пойдет». 9 января: «Я выбран председателем Комитета по изучению современной литературы»; 7 февраля: «В воскресенье 3-го было первое заседание Комитета современной литературы [...]» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 245). См. отчет о работе Комитета за февраль — май («Русский современник», 1924, № 2), где указано, что «наиболее интересные дискуссии возникли при обсуждении вопросов, связанных с современной прозой» (стр. 273); ср.: *В. Каверин.* Собеседник. М., 1973, гл. «Встречи в Красной гостиной». 11 мая 1924 г. Тынянов читал на заседании Комитета доклад «О современной прозе» (*В. Каве-*

рин. Собеседник, стр. 59) — свою статью, которая в ближайшее время должна была выйти в 1-м номере «Русского современника». Печатное изложение во 2-м номере журнала выступления И. А. Груздева по поводу доклада (стр. 278) является, таким образом, и первым откликом на статью «Литературное сегодня». Позднее Тынянов стал председателем Комитета (ГИИИ-1927, стр. 35), 23 ноября 1925 г. он делал доклад о задачах Комитета (там же, стр. 55).

Статья Тынянова отвечала обострившемуся интересу к прозаическим жанрам и утвердившейся в критических выступлениях мысли о «победе прозы». В ноябре 1922 г. И. Н. Розанов отмечал, что за двухлетие 1921—1922 гг. «центр тяжести и преобладающие интересы переместились с поэзии на прозу» (*И. Розанов.* Литературные отклики. 1923, стр. 71); эту же самую дату в «Промежутке» указывает и Тынянов: «Три года назад проза решительно приказала поэзии очистить помещение» — см. стр. 168 наст. изд. Ср.: «Наряду с вырождением стихописания — повышенный интерес к прозе» (*Э. Миндлин.* Литературная Москва.— «Литературное приложение» к газ. «Накануне», № 28, 26 ноября 1922 г.); «Сейчас в центре литературы — проблема прозы. Пропал интерес к интимным формам, более того — к стиховой речи вообще» (*Б. Эйхенбаум.* О Шатобриане, о червонцах и русской литературе.— «Жизнь искусства», 1924, № 1, стр. 3). Ср. также обычную для подобных литературных переломов попытку прямого социально-бытового объяснения: «Центр тяжести в литературе переместился. Беллетристика выступила на первый план. Лирика – это поэзия личных переживаний, а у кого есть время теперь расцвечивать пестрыми узорами призыв души, украшать и осложнять свое существование мотивами мечты, мистики и эротики. Переживания, любовь, „всякая там мечта", это между двумя заседаниями или во время двухнедельного отпуска» (*П. С. Коган.* Литература этих лет. 1917—1923. Иваново-Вознесенск, «Основа», 1924, стр. 101).

Интерес к прозе проявлялся в критике тех лет главным образом как интерес к новой прозе, был связан с настойчивыми поисками этой новизны. Тынянов остро ощущал и распознавал в литературе по видимости новой элементы старого литературного качества — традиционного «героя-интеллигента», сюжетные и стилевые шаблоны. В этом смысле он близок к литературной критике Лефа — не разделяя ее принципов. См. особенно статью Маяковского и Брика «Наша словесная работа», представляющую в виде уравнений основные каноны «старой» прозы, имевшей в своем реквизите «особо-ходульных героев (он + она + любовник = новеллисты; интеллигент + девушка + городовой = бытовики; некто в сером + незнакомка + + христос[a] = символисты) и свой литературно-художественный стиль (1. „солнце садилось за холмом" + полюбили или убили = „за окном шелестят тополя", 2. „скажу ето я тебе, Ванятка"+„председатель сиротского суда пил горькую" = „мы еще увидим небо в алмазах"; 3. „как странно, Аделаида" + „ширилась жуткая тайна" = „в белом венчике из роз")» («Леф», 1923, № 1, март, стр. 40). М. Зощенко в 1920 г. задумывает и частично осуществляет большую литературно-критическую работу «На переломе»; речь должна была идти о литературе 1910—1920 гг.— десятилетия, «переломленного» революцией. Сохранилось несколько вариантов подробного плана книги; в одном из них первый раздел работы обозначен так: «1. Реставрация дворянской литературы». Зощенко объясняет, что «дворянской» он называет часть литературы этих лет «не только потому, что взяты герои из действительной дворянской и княжеской жизни, а еще и потому, что все традиции дворянской жизни сохранены, блюдутся строго.— Нравственность. Долг. Скандал. И прислуга» (архив М. М. Зощенко). Планы работы «На переломе» и выдержки из нее опубликованы В. В. Зощенко — «Вопросы литературы», 1975, № 10, стр. 256 и далее. Для Зощенко эти литературные схемы

---

[a] В журнальном тексте с маленькой буквы — видимо, намеренно, как и «незнакомка».

человеческих отношений безнадежно дискредитированы, и некоторые страницы его рассказов 1920—1922 гг. звучат прямой полемикой с «реставраторами» (см., напр., начало рассказа «Веселая жизнь»).

Центральное место в статье Тынянова занимает проблема «большой формы» — романа. Уверенность в необходимости и неизбежности современного романа владела большею частью тогдашней критики, исключая лефовскую. «Мы на всех парах идем к роману» (*И. Лежнев.* О романе и о Всевобуче.— «Россия», 1923, № 7, стр. 10). К форме романа предъявлялись дидактически выраженные, но в высшей степени неопределенные требования: «Переход к роману в наших условиях знаменует вот что: человек, его судьба, его внутренняя жизнь, его коллизии и драмы опять узакониваются в своих правах» (там же); ср. также рекомендации В. Воронского, «чтобы богатый, жадно собранный бытовой материал художник вправил, вписал в одну могучую цельную и гармоничную картину».— «На перевале (Дела литературные)». В кн.: Современная литературная критика (1918—1924). Л., 1925, стр. 54. Эти предположения и надежды, касающиеся современного романа, Тынянов проверяет на «литературных конкретностях» и «литературных данностях» (преимущественный интерес к которым и вызвал к жизни, по мысли Б. В. Томашевского, новую науку о литературе).

В статье затронут вопрос о фабульном романе, остро поставленный в литературной жизни начала 20-х годов. Проблема фабулы не была тогда сугубо теоретической, какой она может представиться ретроспективному взгляду. «У широкой публики, которая зачитывается сытинскими романами, есть своя правота,— писал А. Слонимский.— Русская литература давно не баловала нас широкими сюжетными построениями. В связном течении событий, в их стройном сплетении есть свое обаяние, которое всякий чувствует, но не всякий сознает» (*А. Слонимский.* В поисках сюжета.— «Книга и революция», 1923, № 2, стр. 4). Перечисляя имена известных беллетристов, Н. Асеев восклицал: «Сколько тысяч О. Генри разошлось уже после того, как все они были признаны современными прозаиками? Нет, очевидно, не читательской невнимательностью объясняется сдача ими всех литературных позиций заграничному беллетристу. Объясняется это, думается нам, утерей нашими прозаиками чувства сюжетности [...] Читатель требует сюжета» (*Н. Асеев.* Ключ сюжета.— «Печать и революция», 1925, кн. 7, стр. 67, 70). Ср.: *Е. Замятин.* Новая русская проза.— «Русское искусство», 1923, № 2—3; *К. Локс.* Современная проза.— «Печать и революция», 1923, № 5; *Вольский.* Перспективы авантюрного романа.— «Литературное приложение» к газ. «Накануне», 1922, № 33, 31 декабря; *Н. Ашукин.* О современной художественной прозе (предположения и вопросы).— «Московский понедельник», 1922, № 4; *его же.* О ритме и фабуле в прозе.— «Жизнь», 1922, № 2. Эта многими отмеченная черта литературного процесса начала 20-х годов с особенной остротой была сформулирована Л. Лунцем в его докладе «На Запад!» (см. прим. 3), полемически упомянутом Тыняновым. Его почти отчаянные призывы вернуть литературе фабулу были близки А. М. Горькому, как известно, считавшему «занимательность» одним из существеннейших признаков классической литературы. Л. Лунц видит надежное средство в «обучении» фабуле (см. особенно его письмо Горькому — прим. 16). Тынянов, сделав в начале своей статьи допущение о существовании литературной потребности в фабульном романе, далее проверяет его на многих примерах и приходит к иным выводам относительно перспектив развития прозы. Следует отметить, что немногим ранее, в статье «Сокращение штатов» (см. в наст. изд.), он еще разделял мнение о желательности фабульной прозы,— «Литературное сегодня» отражает изменение его позиции.

Тынянов не ставил себе задачей дать очерк развития прозы последнего семилетия; его статья скорее моментальная фотография литературной жизни текущего года. Его оценки разных писателей, неизменно тонкие, не изолированы одна от другой, но подчинены общему взгляду критика, видящего в современной литературе некое единство, где успех одной вещи и неуспех другой внутренне взаимно зависимы (ср. начало гл. 7). Для него не существует «неудачи» или «удачи» отдельного романа или повести вне общих

перспектив литературного развития, вне отношения к плодотворным, по мнению критика, или художественно недейственным тенденциям прозы.

Спустя год Тынянов начал работу над собственной прозою — 21 февраля 1925 г. К. И. Чуковский записывает в дневнике: Тынянов «принес прелестную программу» романа о Кюхле (хранится у Е. Ц. Чуковской).

[1] Ср. о читателе в статье «Журнал, критик, читатель и писатель» (и в прим. к ней о статье Эйхенбаума «В ожидании литературы»).

[2] В начале 1920-х годов широко издавались разные выпуски серии из 23 романов о Тарзане американского писателя Эдгара Райса Берроуза (1875—1950) — «Тарзан» (1922), «Возвращение Тарзана» (1922) и др. О популярности этих романов см. в статье В. Б. Шкловского «Тарзан» («Русский современник», 1924, № 3). См. также статью Тынянова «200 000 метров Ильи Эренбурга» («Жизнь искусства», 1924, № 4; то же в сб.: Современная русская критика (1918—1924). Л., 1925).

[3] Ср.: «Мы вступаем, по-видимому, в новую полосу русской прозы, которая ищет новых путей — вне связи с психологическим романом Толстого или Достоевского. Предстоит развитие сложных сюжетных форм — быть может, возрождение авантюрного романа, которого Россия еще не имела» (*Б. Эйхенбаум*. Молодой Толстой. Пб.— Берлин, 1922, стр. 9; цит. предисловие датировано июнем 1921 г.; ср. его статью «О Шатобриане, о червонцах и русской литературе».— «Жизнь искусства», 1924, № 1, стр. 3). Ср. иной взгляд на классический роман у Л. Лунца, видевшего в нем, хотя и «не сильную», фабульную традицию: «Кто до последнего времени занимался композицией Достоевского или Толстого? Критику интересовали проблемы черта и бога, зла и добра. Писателей-последователей —те же философские и социальные вопросы или, в лучшем случае, техника письма, стилистические приемы. А то, что русские романисты, особенно Толстой, бесконечно более дальнозоркие и мудрые, чем Добролюбов и Михайловский, работали над фабулой [...] — этого никто не видел» (*Л. Лунц*. На Запад! — «Беседа», 1922, № 3, стр. 264).

Ближе к Эйхенбауму взгляд Шкловского: «Русская литература работала над словом, над языком и бесконечно меньше, чем литература европейская, и в частности английская, обращала внимание на фабулу. Тургенев, Гончаров — писатели почти без фабулы. Трудно придумать что-нибудь беспомощней по сюжету, чем „Рудин“» (*Б. Шкловский*. Евгений Замятин.— «Петербург», 1922, № 2, январь, стр. 20). Ср. воспоминания В. Каверина: «То было время, когда Тургенева я считал своим главным литературным врагом. Прошло немного лет, и я стал страницами читать вслух тургеневскую прозу» (*В. Каверин*. «Здравствуй, брат, писать очень трудно...». М., 1965, стр. 192—193). Глубокий анализ положения романного жанра дан был Мандельштамом, отметившим в статье «Конец романа» бессилие психологических мотивов «перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часа становится более жестокой. Самое понятие действия для личности подменяется другим, более содержательным социально понятием приспособления» («Паруса», 1922, № 1, стр. 33).

[4] *С. Н. Сергеев-Ценский*. Преображение. Роман в 8 частях, ч. 1. Валя. Симферополь, Крымиздат, 1923.

[5] Ср. в статье Тынянова «200 000 метров Ильи Эренбурга»: «И знаменитый „Хулио“, и „Трест“ — фельетоны; они распухли и, обманув бдительность читателя, стали романами. Маленькая форма, перед тем как окончательно сдать позицию, притворилась большой формой» («Жизнь искусства», 1924, № 4, стр. 14).

[6] Ср. «Святочные рассказы» Зощенко — пародии на литературные шаблоны («Жизнь искусства», 1924, № 1; перепечатано: «Вопросы литературы», 1968, № 10).

[7] *И. Эренбург*. Жизнь и гибель Николая Курбова. М., «Новая Москва», 1923, стр. 149.

[8] 4-й раздел статьи подтверждает оценку, данную прозе Эренбурга ранее. Ср. прим. 5.

[9] Автор обыгрывает название повести и сборника А. Толстого — «Лунная сырость» (Берлин, 1922; то же: М.— Пг., 1923).

[10] *А. Толстой.* Аэлита (Закат Марса). М.— Пг., 1923, стр. 54.

[11] Речь идет о романах Э. Берроуза «Принцесса Марса», «Боги Марса», «Владыка Марса», все они вышли в русском переводе в 1924 г. Ср. прим. 2.

[12] О Гусеве писали, что в «Аэлите» он один говорит, «все остальные читают» («Русское искусство», 1923, № 2—3, стр. 63—64). К. Чуковский в статье об А. Толстом, помещенной в том же первом номере «Русского современника», что и «Литературное сегодня», также выделял в романе фигуру Гусева. С суждениями Тынянова ср. в его статье «Словарь Ленина-полемиста» об употреблении А. Толстым слова «земля» в «марсианском» контексте (ПСЯ, стр. 202—203, см. также стр. 78—79); это словоупотребление замечено и в «Тетради примечаний и мыслей Онуфрия Зуева» (вел Е. Замятин) — «Русский современник», 1924, № 1, стр. 347. См. в письме Тынянова к Чуковскому от 23 сентября 1928 г.: «Еду за границу недели через две. Воображаю ее по меньшей мере Марсом и самое малое — Ал. Толстого. Какие-то немцы и башни в голове. Вероятно, ни немцев, ни башен нету» (ГБЛ, ф. К. И. Чуковского).

[13] Имеются в виду статьи: *Я. Браун.* Взыскующий человек (творчество Евгения Замятина).— «Сибирские огни», 1923, № 5—6; *А. Воронский.* Е. Замятин.— «Красная новь», 1922, № 6. См. также: *В. Шкловский.* Пять человек знакомых, 1927, стр. 66—67. Ср. отзывы о художественной манере Замятина в письмах Горького 1925 г. к М. Слонимскому и К. Федину (ЛН, т. 70. 1963, стр. 388, 497).

[14] Роман был напечатан в Англии в 1924 г. 17 февраля 1924 г. он обсуждался на втором заседании Комитета по изучению современной литературы при ГИИИ (дневниковая запись Эйхенбаума от 18 февраля 1924 г.— ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 245). Характеристика Тынянова, целиком ориентированная на проблемы стиля и жанра, резко разошлась с последующей общей оценкой романа, провозглашенной советской литературной общественностью. В сентябре 1929 г. Исполнительное бюро Всероссийского Союза писателей, а затем общие собрания московской и ленинградской организаций решительно осудили публикацию за рубежом романа Замятина, как и романа Пильняка «Красное дерево» («Литературная газета», 1929, № 21; см. также письмо Е. Замятина об обстоятельствах публикации и о выходе его из Всероссийского Союза писателей.— «Литературная газета», 1929, 7 октября). В редакционной статье «Уроки пильняковщины» журнал «Жизнь искусства» (1929, 29 сентября, № 39) выразил недоумение по поводу того, что «Булгаковы и Замятины мирно сожительствовали с подлинно советскими художниками слова». 30 декабря 1929 г. общее собрание писателей, оценивая работу современного правления ВССП, поддержало решения правления, осудив романы Е. Замятина и А. Мариенгофа («Циники») как «антиобщественные проявления в области литературы».

[15] Рассказ «Бочка» был помещен в следующем, 2-м номере «Русского современника».

[16] Необходимым комментарием к докладу Л. Лунца (см. прим. 3) служит письмо автора к Горькому, где он пересказывает содержание доклада: «Все владеют языком, образом, стилистическими ужимками и щеголяют этим. Но это только доспехи. Главное же, что необходимо сейчас,— это занимательность и идея [...] Я считаю, что разрушение русского романа произошло вовсе не потому, что „сейчас роман невозможен", а потому, что все слишком хорошо владеют стилистическими мелочами и под ними тонет действие, если оно и имеется вообще (так у Всеволода[6]). „Голый год"

[6] Всеволода Иванова.

Пильняка, по-моему, очень характерное и возмутительное явление. Это не роман, а свод материалов. Фабула требует долгой учебы, многих опытов и эскизов. А все, в том числе и большинство Серапионов, не хотят работать на почти верную — вначале — неудачу и движутся по линии наименьшего сопротивления» (цит. по материалам, собранным С. Подольским; см. прим. 7 к рец. на «Серапионовы братья»). В противовес мысли о сугубо «личных» причинах разрушения фабульности Мандельштам, в цит. в прим. 3 статье, ищет объективные основания этих литературных процессов: «Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий. [...] Очевидно, силою вещей современный прозаик становится летописцем, и роман возвращается к своим истокам — к „Слову о полку Игореве", к летописи, к агиографии, к Четьи Минеи. Снова мысль прозаика векшей растекается по древу истории, и не нам заманить эту векшу в ручную клетку». Внимательно наблюдающая, регистрирующая позиция относительно форм развития прозы, принятая поэтом, сродни позиции Тынянова.

[17] В этой связи представляет интерес определение, данное автором «Уездного» «Дьяволиаде» М. Булгакова, опубликованной в 1924 г. в 4-м сб. «Недра»: «фантастика, корнями врастающая в быт» («Русское искусство», 1923, № 2—3, стр. 266).

[18] Ср. наблюдение А. Толстого: «в современных русских повестях еще не видно человека. Я вижу мелькание жизни, тащится поезд, воет метель, умирают, любят, ссорятся, бредут по равнине, воют. Вот там рука, вон — глаз, вон — мелькнул обрывок одежды, но целого человека не видно» (Писатели об искусстве и о себе. М.— Л., Кн-во артели писателей «Круг», 1924).

[19] *Ю. Либединский*. Неделя. Пг.— М., «Молодая гвардия», 1923, стр. 54.

[20] Ср. характерный критический пассаж в статье: *И. Лежнев*. О романе и о Всевобуче.— «Россия», 1923, № 7, стр. 9.

[21] Позднее эту мысль развивал Эйхенбаум: «У нас нет литературной борьбы, а есть распределение по специальностям — как в медицине. [...] Есть, например, специалисты по современной деревне. Они пишут романы, которые на самом деле — хрестоматии литературного сырья, неизвестно для какого употребления. [...] Никакой деревни не получается, потому что нет мысли о том, чтобы сделать из нее литературный материал. Нет мысли о том, что деревня в литературе — непременно экзотика, а следовательно — особого рода (и очень трудная) задача» (*Б. Эйхенбаум*. Мой временник. Л., 1929, стр. 123—124).

[22] *Вс. Иванов*. Цветные ветра. Повесть. Пб., «Эпоха», 1922.

[23] Имеется в виду первая редакция повести.— «Красная новь», 1922, № 3—6; 1923, № 1, 3.

[24] «Красная новь», 1923, № 5.

[25] См. рецензию Тынянова на книгу Л. Сейфуллиной «Инвалид. Александр Македонский. Четыре главы» (1924).— «Русский современник», 1924, № 2.

[26] *Н. Никитин*. Бунт. Рассказы. М.— Пг., «Круг», 1923 (в этот сборник вошел упоминаемый далее Тыняновым рассказ «Пес»).

[27] *Н. Никитин*. Сейчас на Западе. Берлин — Рур — Лондон. Л.— М., «Петроград», 1924.

[28] *О. Форш*. Обыватели. Рассказы. М.— Пб., «Круг», 1923.

[29] Вошло в сб. «Приключения дамы из общества» (М.– Пг., 1924).

[30] *Н. Ляшко*. Железная тишина. М., «Кузница», 1922. Далее упоминается сборник рассказов Ляшко «Радуга» (1923).

[31] *А. Аросев*. Белая лестница. М.— Пб., «Круг», 1923.

[32] *М. Слонимский*. Машина Эмери. [Л.], «Атеней», 1924. О М. Слонимском, а также Н. Никитине ср. в рец. Тынянова на альманах «Серапионовы братья» (см. в наст. изд.).

[33] Ср. в «Сокращении штатов», стр. 146 наст. изд. Характерно отношение к современной бытописи А. Грина, прямо декларированное в «Крысолове»: «Дух быта часто отворачивается от зеркала, усердно подставляемого

ему безукоризненно грамотными людьми, сквернословящими по новой орфографии с таким же успехом, с каким проделывали они это по старой» (*А. Грин*. Фантастические новеллы. М., 1934, стр. 280—281). Ср. также близкие к материалу этого и предыдущих разделов статьи мысли О. Мандельштама (в статье «Литературная Москва. Рождение фабулы».— «Россия», 1922, № 3) о вовлечении в современную прозу «быта» взамен фабулы и о связанности его с «психологией». Мандельштам убежден не только в непременности «экзотического» характера «быта», но и в фальшивости этой экзотики. В отличие от этого Тынянов, а впоследствии и Эйхенбаум (ср. прим. 21) в подаче быта как «экзотики» видели необходимое условие введения его в литературу.

[34] См. рецензию на альманах «Серапионовы братья» и прим. к ней.

[35] Г. Горбачев в статье «Серапионовы братья» («писатель, как это делают „Серапионовы братья", сознательно прячет свое лицо под маской сказа»; рассказчик Зощенко «является маской, скрывающей подлинный лик писателя». Цит. по кн.: Современная русская критика. Л., 1925, стр. 63—66).

[36] Вошла в сборник М. Зощенко «Веселая жизнь» (Л., ГИЗ, 1924).

[37] *М. Волков*. Дубье. М.— Пг., «Земля и фабрика», 1923.

[38] *Л. Леонов*. Деревянная королева. Пг., М. и С. Сабашниковы, 1923. Упоминаемые далее «Петушихинский пролом» и «Туатамур» вышли в том же издательстве в 1923 и 1924 гг.

[39] *К. Федин*. Анна Тимофевна. Повесть. Книгоизд-во писателей в Берлине. 1923; «Города и годы».– Л., ГИЗ, 1924 (1-е изд.; ему предшествовали многочисленные журнальные публикации отрывков). 24 февраля 1925 г. Тынянов и Л. Гинзбург выступали в Комитете современной литературы ГИИИ с докладами о романе (П-I, стр. 159; *В. Каверин*. Собеседник. М., 1973, стр. 59).

[40] *И. Шмелев*. Это было (Рассказ странного человека).— «Недра», I. М., «Новая Москва», 1923.

[41] *Б. Пастернак*. Детство Люверс (Повесть).— «Наши дни». Художественные альманахи, № 1. М., ГИЗ, 1923.

[42] О ранней прозе Пастернака см.: *R. Jakobson*. Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak.— «Slavische Rundschau», 1935, VII, № 6; *Л. Флейшман*. К характеристике раннего Пастернака.— «Russian Literature», 1975, № 12; *K. Pomorska*. Ochrannaja gramota.— «Russian Literature», 1972, № 3. См. также: Борис Пастернак. История одной контроктавы. Публикация Е. Б. Пастернака.— Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, т. 33, 1974, № 2.

[43] *Б. Пильняк*. Рассказы, т. III, стр. 90; Альманах артели писателей «Круг», 1, 1923, стр. 206. Ср. в «Овернском муле» Тынянова (ТЖЗЛ, стр. 201).

[44] Здесь обыгрывается название повести Пильняка «Метель» (1922).

[45] *Б. Пильняк*. Повести о черном хлебе. М., «Круг», 1923.

[46] *Б. Пильняк*. Рассказы, т. III, стр. 201. Можно предполагать, что опыт Пильняка был учтен Тыняновым при работе над повестью «Восковая персона».

[47] *В. Лидин*. Морской сквозняк. Повесть. М.— Пг., изд. Л. Д. Френкель, 1923, стр. 109. Упоминаемый далее сборник рассказов Лидина «Мышиные будни» вышел в 1923 г. в том же издательстве, а также в издательстве «Геликон» (М.— Берлин). Ср. о Лидине в статье Тынянова «Льву Лунцу».— «Ленинград», 1925, № 22, стр. 13.

[48] *М. Горький*. Мои университеты. Берлин, «Kniga», 1923.

[49] *В. Шкловский*. Сентиментальное путешествие. Воспоминания 1917—1922. М.— Берлин, «Геликон», 1923.

[50] См. об этом новом качестве горьковской прозы: *В. Шкловский*. Новый Горький.— «Россия», 1924, № 2; *его же*. Литературные заметки (по поводу книги М. Горького «Заметки из дневника»).— «Жизнь искусства», 1924, № 28. Ср. прим. 6 к «Сокращению штатов». Постоянно благожелательное отношение Горького к Тынянову явствует из их переписки (ЛН, т. 70. 1963; см. там же письма Горького членам группы «Серапионовы братья») и из переписки его с А. И. Груздевым (Архив А. М. Горького, т. XI. М., 1966).

[51] Ср.: «Колумб, думая попасть в Индию, открыл Америку. Нечто совершенно обратное случается с читателями Уитмэна. Раскрывая книгу его стихов, мы думаем открыть Америку, а попадаем в Индию» (*А. Тиняков.* Индия в Америке.— «Петроград». Литературный альманах, I. Пг.— М., 1923, стр. 217; рецензию Тынянова на этот альманах см. в наст. изд.).

*

Т. РАЙНОВ. «АЛЕКСАНДР АФАНАСЬЕВИЧ ПОТЕБНЯ»

Впервые — «Русский современник», 1924, № 1, стр. 324. Подпись: Ю. Т. Печатается по тексту журнала.

Рецензия на кн.: *Т. Райнов.* Александр Афанасьевич Потебня. Пг., «Колос», 1924.

Т. И. Райнов (1888—1958) — теоретик искусства, участник харьковских сборников «Вопросы теории и психологии творчества» (занимавший, впрочем, в них особую позицию), автор работ о Тютчеве, Толстом, Гончарове и большой работы о Д. Н. Овсянико-Куликовском (1921—1922), оставшейся неопубликованной.

[1] Тынянов, очевидно, имел в виду прежде всего группу учеников и последователей Потебни (Д. Овсянико-Куликовский, А. Горнфельд, В. Харциев, А. Ветухов), а также представителей психологической школы в русском языкознании (А. В. Попов, Д. Овсянико-Куликовский и др.). Известное воздействие оказал Потебня и на теорию символизма. Любопытно отметить влияние Потебни на такого самостоятельного мыслителя, как П. А. Флоренский. Ср. его типично потебнианскую аналогию: «Слова суть [...] художественные произведения, хотя и в малом размере» (*П. Флоренский.* Символическое описание.— Сб. «Феникс», кн. 1. М., «Костры», 1922, стр. 91). См. *его же.* Строение слова.— В сб.: Контекст. 1972. М., 1973 (часть из монографии 1922).

[2] Формальная школа определила свое отношение к Потебне очень рано; многие ее идеи сформировались в процессе отталкивания от теории Потебни. См.: *В. Шкловский.* Потебня. П-1919; *его же.* Искусство как прием.— В кн.: *В. Б. Шкловский.* О теории прозы. М., «Федерация», 1929. Впрочем, следует отметить, что в своей первой книге В. Б. Шкловский еще сочувственно ссылался на Потебню и А. Г. Горнфельда в вопросе о форме как главном признаке поэзии[a] В. М. Жирмунский считал, что различение законов поэтической и прозаической речи у Шкловского «лишь внешним образом противоречит учению Потебни. И Потебня признает разницу научного языка (или „языка понятий") и поэтического языка (или „языка образов"). Но общий корень того и другого он видит в языковом творчестве, которое, по существу своему, поэтично» (*Жирмунский,* стр. 348). Б. Эйхенбаум еще в 1916 г. призывал «освободиться от принципов психологической теории» (*Б. Эйхенбаум.* Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 10). Ср.: *Б. А. Ларин.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974, стр. 48. Взгляды Тынянова на теорию Потебни кратко изложены в ПСЯ, а также в «Предисловии к книге „Проблема стиховой семантики"» (см. в наст. изд.).

---

[a] Влияние на эту работу теории образности Потебни отмечает М. Майенова (*M. R. Mayenowa.* Rosyjskie propozycje teoretyczne w zakresie form poetyckich (1916—1930).— «Rosyjska szkola stylistyki», Warszawa, PIW, 1970, s. 23).

[3] Незаконченный перевод на украинский язык нескольких фрагментов из «Одиссеи» был опубликован в «Приложениях» к посмертной книге Потебни «Из записок по теории словесности».

[4] Для самого Тынянова эти характеристики Потебни располагались, несомненно, в обратном порядке. Как теоретик литературы Потебня был одним из авторитетнейших его антагонистов; работы Тынянова носят следы внимательного чтения лингвистических трудов Потебни. И только Потебня-философ остался для него закрыт. Хотелось бы поставить это в прямую связь с отношением отталкивания всей формальной школы от всех вообще философско-эстетических построений XIX — начала XX века.

[5] Вместо последнего слова в представленном в редакцию машинописном тексте было: «гениального лингвиста» (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 1172).

*

ПРОМЕЖУТОК

Впервые (частично) — «Русский современник», 1924, № 4, стр. 209—221; полностью — АиН, где датировано: 1924. Печатается по тексту АиН.

Первые сведения о статье — в анкете от 27 июня 1924 г. (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129), где Тынянов сообщает: «В „Современнике" № 2 — печатается статья „Высокая игра"[a] (о современной поэзии) [...]». По каким-то причинам статья во 2-й номер не попала. Последующие известия о ней в письме А. М. Эфроса и Е. И. Замятина К. И. Чуковскому от 12 сентября 1924 г. (ГБЛ, архив К. И. Чуковского, ф. 620), где они сообщали предполагаемое содержание 4-го номера «Русского современника» (по-видимому, для объявления на последней странице 3-го номера; ср. в письме Замятина к жене от 15 сентября 1924 г.: «№ 3 „Современника" еще не вышел» — ГПБ, ф. 292, ед. хр. 10). В записке от 2 октября 1924 г. один из редакторов напоминал Чуковскому, что «мы сегодня назначили в 4 совет с Эйхенбаумом и Тыняновым»; содержание записки позволяет думать, что предполагалось обсуждение готовых уже и сдаваемых в производство их статей. 24 октября Тынянов на заседании Комитета современной литературы делает доклад «О современной поэзии» (*В. Каверин.* Собеседник. М., 1973, стр. 59).

Статья должна была, по-видимому, печататься в № 4 целиком: 27 октября 1924 г. Тынянов посылает в редакцию журнала вставки для корректурного текста всей статьи — вместе с письмом сотруднице редакции В. В. Богданович: «Посылаю Вам, как говорил, две вставки. Первая — о Казине — будет IV главкой. Вторая — к пустому месту в конце. Обе — необходимые. Завтра возвращу Вам корректуру» (ИРЛИ, коллекция ГАИС, Б-ка современной литературы ГИИИ, ф. 172, № 598). Вторая вставка должна была быть о А. Безыменском: он назван последним в предпосланном журнальному тексту «Промежутка» перечне поэтов, о которых идет речь в статье. В приписке Тынянов объясняет задержку: «Только вчера достал нужные книги — они очень редки» — по-видимому, «Рабочий май» Казина (Пг., ГИЗ, 1922; М.— Пг., «Круг», 1923) и «Комсомолия (страницы эпопеи)» Безыменского (М., «Красная новь», 1924). Однако в журнале появилось только восемь первых главок (в том числе о Казине — четвертая). В сохранившейся корректуре кроме вставки — поправки автора и эпиграфы, вставленные в текст.

---

[a] Цитата — ср. «игру высокую» в концовке поэмы Н. Тихонова «Шахматы» (1923).

Выход 4-го номера «Русского современника» долго задерживался. О материальных затруднениях журнала говорит, среди прочих свидетельств, письмо Замятина к Чуковскому от 15 ноября 1924 г., где он сообщает, что пытается «свести» «Русский современник» с новым издателем (ГБЛ, ф. 620), и письмо его к жене от 24 ноября 1924 г. (ГПБ, ф. 292, ед. хр. 10). Запись в дневнике Чуковского от 12 декабря 1924 г. сообщает, что «уже отпечатано 10 листов „Современника"», а также о затруднениях с дальнейшим печатанием. Объявленный в третьей книжке на начало октября, № 4 появился только в декабре (25 декабря 1924 г. Чуковский записал в дневнике: «Четвертая книжка „Современника" вышла»; см. также письмо К. Федина Горькому от 28 декабря 1924 г.— ЛН, т. 70. 1963, стр. 484), причем содержание отличалось от предполагавшегося вначале: нет статьи Б. М. Эйхенбаума, объявленной в 3-м номере, статья Тынянова напечатана только частично. Окончание должно было следовать в 5-м номере, который так и не вышел. 24 декабря 1925 г. И. А. Груздев писал Горькому: «В возобновление „Русского современника" я всерьез не верил, теперь этот вопрос, кажется, отпал окончательно. Говоря прямо, журнал этот был довольно-таки авторитарный и душноватый. Но это было единственное место, где можно было бы все же сказать о литературе то, что считаешь нужным сказать. И поэтому бесконечно жаль, что его уже нет. Противно смотреть, как мухи-критики мешают хорошим писателям работать. Это было всегда, но никогда не было такого положения, чтобы мушиное мнение было окончательным» («Переписка А. М. Горького с И. А. Груздевым. Архив А. М. Горького», т. XI. М., 1966, стр. 29).

Включая «Промежуток» (полный текст) в АиН, автор снабдил его примечанием: «Статья написана в 1924 году, печатается без изменений» (АиН, стр. 541). Однако по сравнению с журнальным текстом были сделаны две существенные перемены: опущена главка о Казине и введено посвящение Пастернаку, бросающее ретроспективный свет на картину жизни русской поэзии, нарисованную в 1924 г. В письме от 7 марта 1929 г., отвечая Пастернаку на письмо, в котором поэт, по-видимому, благодарил за присланный автором роман «Смерть Вазир-Мухтара», Тынянов писал: «Ваше нечтение для меня очень лестно, я же по природе человек терпеливый, и потому буду до июня ждать Вашего суда. Очень меня удивляет, что Вы не получали моей книги „Архаисты и новаторы", которую послал Вам в одной бандероли с Вазиром. Придется ссориться с почтой. В этой книге есть статья, посвященная Вам. Хочется видеть Вас. Буду ждать Вашей книги, отрывки к[ото]рой летом слышал» (хранится у Е. Б. Пастернака). Ср. в письме Шкловскому (конец 1927 г.): «Если встретишь Пастернака, скажи ему, что я его люблю и два года собираюсь ему писать объяснение в любви, но ложный стыд удерживает» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723).

Работа над статьей была связана, по-видимому, с участием Тынянова в Кружке по новейшей русской поэзии, который он вел вместе с С. Д. Балухатым, Б. В. Томашевским и Б. М. Эйхенбаумом в 1923—1924 учебном году в Отделении истории словесных искусств ГИИИ при кафедре русского словесного искусства (ЗМ, стр. 234), а также с законченной еще летом 1923 г. ПСЯ. Главные принципы концепции, сформулированной в этой книге преимущественно на материале русской поэзии XVIII—XIX вв., искали применения к поэзии новейшей, к сфере литературно-критической оценки, и «Промежуток», далекий от жанра «обзорной» статьи (оценку этого жанра см. в статье «Журнал, критик, читатель и писатель» в наст. изд.), был опытом такого применения. Столь же характерное сходство устремлений обнаруживается между «Промежутком» и собственно историко-литературными работами Тынянова. Для него поэтический текст — не «вечный» шедевр, а точка приложения разнонаправленных литературных сил эпохи (ср. прим. 25). Отсюда ориентация на оценки современников (ср. замечание о Тютчеве). «Темы» показаны как явления вторичные, подчиненные сугубо стиховым заданиям, не существующие вне поэтического языка и поэтической традиции.

[1] Неточная цитата из стихотворения «Поэты».

[2] Ср. рец. Тынянова на альманах «Серапионовы братья» в наст. изд.

[3] А. М. Горький, поддерживавший молодых прозаиков группы «Серапионовы братья» с самых первых их литературных шагов, активно способствовал печатанию и рецензированию их произведений за границей: во французском журнале «Europe», итальянском «Russia», в мадридской газете «El Sol» и проч. (см. особенно его переписку с М. Л. Слонимским в 1922 г. — ЛН, т. 70, стр. 380, 385, 389).

[4] См. в наст. изд. статью «Журнал, критик, читатель и писатель».

[5] Имеются в виду романы Эренбурга «Жизнь и гибель Николая Курбова» и «Трест Д. Е. История гибели Европы» — см. статьи Тынянова «200 000 метров Ильи Эренбурга».— «Жизнь искусства», 1924, № 4 и «Литературное сегодня» (в наст. изд.).

[6] См. «Декларацию эмоционализма», подписанную М. Кузминым, А. Радловой, С. Радловым, Ю. Юркуном: «Абраксас», кн. 3. Пг., 1923 (то же в кн.: От символизма до «Октября». Литературные манифесты. М., 1924).

[7] Ср. в рецензии на альманах «Петроград» (стр. 142 наст. изд.). См. интерпретацию этого явления в плане взаимоотношений между поэзией и ее читателем: «Ничто так не способствует укреплению снобизма, как частая смена поэтических поколений при одном и том же поколении читателей. Читатель приучается чувствовать себя зрителем в партере; перед ним дефилируют сменяющиеся школы. Он морщится, гримасничает, привередничает. Наконец у него появляется совсем уже необоснованное сознание превосходства — постоянного перед переменным, неподвижного — перед движущимся. Бурная смена поэтических школ в России, от символистов до наших дней, свалилась на голову одного и того же читателя» (*О. Мандельштам.* Выпад.— «Россия», 1924, № 3, стр. 188).

[8] О положении литературных группировок в начале 20-х годов см. также в «Литературном сегодня» (в наст. изд.). Ср. у Е. Ф. Никитиной, отметившей «то несомненное обстоятельство, что даже в широких литературных кругах, не говоря уже просто обо всей читательской массе, споры школ потеряли всякий интерес [...]» (*Е. Ф. Никитина.* Поэты и направления.— «Свисток», 3. М.— Л., 1924, стр. 123); у Груздева: «Русская поэзия последних лет представляет картину разброда. Символизм завершил свой круг и находится в состоянии глубокого распада. Футуризм не осилил крутого подъема своих теоретических заданий и не достиг канона. Мелкие группировки или эпигонствуют, или не имеют вовсе значения. Внимание сосредоточивается на отдельных поэтах» (*И. Груздев.* Русская поэзия в 1918—1923 годах.— «Книга и революция», 1923, № 3, стр. 31). В этой и в другой статье Груздева («Утилитарность и самоцель» — в альманахе «Петроград», 1923; см. в наст. изд. рецензию Тынянова на альманах) можно наблюдать подход к современной поэзии, в определенном отношении близкий тыняновскому.

[9] Ср. у Груздева о каноне поэтической школы (там же, стр. 30—31).

[10] Мандельштам, «Я по лесенке приставной...».

[11] С. Есенин, «Мне осталась одна забава...».

[12] С наибольшей литературной смелостью вводил в те годы «читателя» в свою прозу М. Зощенко, и постоянный прямой контакт с этим «читателем» специфического рассказчика зощенковской прозы существенным образом обусловливает построение речевой и социально-психологической его позиции. Своего рода обнажение этой установки на читателя проделано Зощенко в его книге «Письма к писателю» (1929). Ср., например, полярно противоположное высказывание, характерное для художественных воззрений поэта: «Теперь о читателе. Я ничего не хочу от него и многого ему желаю. Высокомерный эгоизм, лежащий в основе писательского обращения к „аудитории", мне чужд и недоступен. По прирожденной золотой способности читатель сам всегда понимает, что мы именно сделали и как этого достигли, мы не просвещаем его, а обеспложиваем. Кроме того, и из нас-то понимают тол-

ком, что делают, лишь те, которые делают очень мало и плохо,— основание для поучений довольно гнилое. Вызов к автору незаслуженно унижает читателя. Наши произведения должны и могут быть его сердечными событиями. Выводя читателя из его загадочной неизвестности на скудный свет наших жалких самоистолкований, мы трехмерный мир автора, читателя и книги превращаем в плоскую иллюзию, никому не нужную. Вероятно, я люблю читателя больше, чем могу сказать. Я замкнут и необщителен, как он, и в противоположность писателям переписки с ним не понимаю» (ответ на анкету газеты «Читатель и писатель», 1928, № 4—5, стр. 4). Ср. Мандельштам о разнице между «конкретным слушателем» (адресат прозаика) и «провиденциальным собеседником» поэта («О собеседнике».— «Аполлон», 1913, № 2, стр. 52).

[13] Ср.: «Искусство явилось для него не отраслью культуры, но суммой знания-умения [...] с расширенной автобиографией. Пропавший, погибший Есенин, эта есенинская поэтическая тема, она, может быть, и тяжела для него, как валенки не зимой, но он не пишет стихи, а стихотворно развертывает свою тему» (*В. Шкловский.* Современники и синхронисты.— «Русский современник», 1924, № 3, стр. 234).

[14] Проблема «литературной личности» впервые поставлена Тыняновым в статье «Блок и Гейне» (см. «Блок» в наст. изд.).

[15] Поэма «Пугачев» вышла в 1922 г. сразу в трех издательствах. Резко отрицательную оценку поэмы см. в указ. статье Груздева (стр. 37).

[16] Ср. начало письма Есенина к А. М. Сахарову: «Родные мои! Хорошие!» («Гостиница для путешествующих в прекрасном», 1922, № 1).

[17] Имеется в виду стихотворение «Возвращение на родину» (1924).

[18] Из них два стихотворения были опубликованы в «Русском современнике», № 2 — «Любовь хулигана» и «Ты прохладой меня не мучай...».

[19] «Пойду в скуфье смиренным иноком...» (1914), «Да! Теперь решено. Без возврата...» (1922—1923).

[20] Ср. в тезисах выступления Тынянова на вечере, посвященном Есенину, в марте 1927 г.: «Хулиганство Есенина было литературного порядка сначала, алкоголь и т. д.— факты биографии последних лет. Лирический герой — кающийся, плачущий. [...] Отчего даже такая тяжелая, несчастная смерть – так выдвинула Есенина? [...] Дело — в лирическом герое. Кровь его заполнила, и каждое слово стало убедительным» (АК). См. также прим. 63 к статье «Ода как ораторский жанр».

[21] Цитаты из стихотворений «Возвращение на родину», «Да! Теперь решено. Без возврата...», «Мне осталась одна забава...».

[22] Развитие понятия «эмоционального поэта» см. в статье «Блок».

[23] «Возвращение на родину».

[24] Ср. комментарий Шкловского к «полустихам» Розанова: *В. Шкловский.* Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля». Пг., «Опояз», 1921, стр. 48—49.

[25] Ссылка на известный тезис раннего Белинского — характерный пример полемического применения к современному литературному процессу тех представлений об историко-литературной динамике, которые были выработаны Тыняновым на материале XVIII и XIX вв., но формировались в свою очередь под влиянием современной литературной практики (см. прим. к «Литературному факту»).

[26] Е. Баратынский, «Надпись» (1826). Это стихотворение было использовано Тыняновым в качестве эпиграфа к «Смерти Вазир-Мухтара».

[27] Оба названных Тыняновым стихотворения – из сборника «Тяжелая лира» (М.— Пг., 1922).

[28] В журнальном тексте статьи далее под номером IV шла следующая главка о В. Казине:

«Ветер начал. Я ему попутно
Подтянул случайным голоском.

Примитивнее путь Казина, проявившего свежие черты в „Рабочем мае“, но так и не сумевшего выйти из культурного стихового эклектизма

на самостоятельный путь. (Такое стихотворение, как „Гармонист“, как будто этот путь намечало.) Казин — поэт очень узкого диапазона; он пытается возобновить канонические тютчевские интонации:

О жизнь, ты мачеха или мать?!..
Хоть в этом вешнем упоеньи!
Хоть в этом влажном вдохновеньи
Друг друга нам понять, понять!..

(Сюда же „Как хорошо телесное изнеможенье...“, „Осенняя весна“ и др.) Правда, он вовлек в ассортимент традиций и Бальмонта:

Все темней, темнее высь.
Толпы темные сошлись
И проворно
Молний горна
Душным жаром
Разожгли,
И раскатистым ударом
Ширь завода потрясли

(„Небесный завод“), и молодого Блока („Песенка“), и Маяковского („Рукотворное славословие“),– но это только сделало его традиционность эклектичной.

Традиционность эта выкупалась в „Рабочем мае“ наивной, а потому ценной эмоцией; поэзия Казина была как бы поэзией наивности („Дядя или солнце“). Но и эта наивность, как бы случайная — и потому удававшаяся,— все больше превращается у Казина в очень знакомую тему „радости“ („Пушкин“). Отсюда — необычайная отвлеченность Казина; стоит всем ассортиментам „Рабочего мая“ — топору, пиле, заводу, самогону — попасть в эту ровную, тихонько текущую традиционность,– и они тонут в безразличии „стиха вообще“.

Завод же в метрах Бальмонта, как „Герои Коммуны“ в музыке „Тоски“,— опасны, потому что точно таким же путем идет поэтическая пародия» (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 1124).

[29] Из стихотворения А. Ахматовой «Лотова жена» (1922—1924; впервые — «Русский современник», 1924, № 1). Далее в этой главке цитируется то же стихотворение.

[30] О «необычной по размерам и скорости эволюции» Пушкина см. в статье «Пушкин» (ПиЕС).

[31] *Б. Эйхенбаум.* Лирика-роман.— «Вестник литературы», 1921, № 5—6. Ср. в его кн.: Анна Ахматова. Опыт анализа. Пб., 1923, стр. 120 (ЭП, стр. 140). В этой же книге Эйхенбаум оперирует термином «паузник»[6] (ЭП, стр. 109). О. Мандельштам считал поэзию Ахматовой не эволюционирующей к «прозе», а связанной с ней изначально: «Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и богатство русского романа XIX века. [...] Генезис Ахматовой лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу» («Письмо о русской поэзии». Цит. по кн.: *В. М. Жирмунский.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973, стр. 45).

[32] Ср. ЭП, стр. 109, 118. Стихотворение «Когда в тоске самоубийства...» было впервые опубликовано в 1918 г.

[33] «Анна Ахматова стала предметом прилежного изучения филологов, лингвистов, стиховедов» (*Л. Гроссман.* Анна Ахматова.— «Свиток», № 4,

---

[6] Ср. ранее употребление этого термина самим Тыняновым — стр. 36, 381, 565 (прим. 127) наст. изд.

1926, стр. 296). Характерное для критики тех лет настороженное отношение к попыткам филологов новой школы подойти к литературному делу поэта в отвлечении от его личности и биографии (ср. прим. к статье «Блок») переходило в обидчивый протест, когда речь шла о творчестве Ахматовой. «Сделалось почему-то модным,— писал далее Л. Гроссман,— проверять новые теории языковедения и новейшие направления стихологии на „Четках“ и „Белой стае“. [...] К поэтессе можно было применить горестный стих Блока: ее лирика стала достоянием доцента». Ср. об отношении Ахматовой к работам о ее поэзии: *В. М. Жирмунский.* Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973, стр. 53.

[34] Остафьевский архив, т. I, стр. 305—306 (письмо к А. И. Тургеневу от 5 сентября 1819 г.).

[35] *В. Маяковский.* Про это. М.— Пг., Гиз., 1923.

[36] Ср. аналогии с XVIII веком в приписке к статье «Ода как ораторский жанр» (стр. 252 наст. изд.) и в статье «О Хлебникове» (ПСЯ).

[37] См.: *Б. Арватов.* Синтаксис Маяковского.— В его кн.: Социологическая поэтика. М., 1928; *Г. Винокур.* Маяковский —новатор языка. М., 1943, гл. 3.

[38] Ср. подробный анализ этого балансирования «на острие комического и трагического», высокого и низкого в стихотворении Маяковского «Схема смеха»: *Ю. М. Лотман.* Анализ поэтического текста. Л., 1972.

[39] ЭП, стр. 118; здесь же понятие «отход», важное для всей статьи Тынянова (см. разд. 2, начало разд. 8 и др.).

[40] Ср.: «Маяковским разрешается элементарная и великая проблема „поэзии для всех, а не для избранных“. Экстенсивное расширение площади под поэзию, разумеется, идет за счет интенсивности, содержательности, поэтической культуры. Великолепно осведомленный о богатстве и сложности мировой поэзии, Маяковский, основывая свою „поэзию для всех“, должен был послать к черту все непонятное, то есть предполагающее в слушателе малейшую поэтическую подготовку». Однако «совсем неподготовленный совсем ничего не поймет, или же поэзия, освобожденная от всякой культуры, перестанет вовсе быть поэзией и тогда уже по странному свойству человеческой природы станет доступной необъятному кругу слушателей» и т. д. (*О. Мандельштам.* Литературная Москва.— «Россия», 1922, № 2, стр. 23). Ср.: *И. Груздев.* Русская поэзия в 1918—1923 годах.— «Книга и революция», 1923, № 3, стр. 35; подробнее — в его статье «Утилитарность и самоцель,» см. прим. 17 к рецензии Тынянова на альманах «Петроград». Ср. в наст. изд. некрологическую заметку «О Маяковском. Памяти поэта».

[41] Из поэмы «Про это». По поводу эволюции ритмики Маяковского ср.: «Подробный анализ эволюции стиха Маяковского может показать, как в начале 1920-х годов новые стилевые и жанровые установки (газетные стихи, поэмы со сложной композиционной структурой) направили его искания в сторону стабилизации и нормализации ритма и как это совпало с общими задачами, стоявшими тогда перед русским стихом» (*М. Л. Гаспаров.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, стр. 282).

[42] «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского» (1923).

[43] По поводу замечания Тынянова о «кольцовских строчках» см.: *Н. Харджиев, В. Тренин.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. стр. 161.

[44] Из стихотворения «1-е мая» («Поэты...»).

[45] Об отношении «литература — быт» см. в статьях «Литературный факт» и «О литературной эволюции» (в наст. изд.).

[46] А. С. Пушкин, «К вельможе» (1830). Рассуждения Тынянова о поэме «Про это» и его прогнозы относительно дальнейшей работы поэта сопоставимы с наблюдениями Р. Якобсона: «К концу жизни Маяковского его ода и сатира совершенно заслонили от общественности его элегию, которую,

к слову сказать, он отождествлял с лирикой вообще [...] Художественно стихи „Про это“ были сгущенным, доведенным до совершенства „повторением пройденного“. Путь элегической поэмы был Маяковским в 23-м году завершен. Его газетные стихи были поэтическими заготовками, опытами по выделке нового материала, по разработке неиспробованных жанров. На скептические замечания об этих стихах Маяковский ответил мне: после поймешь и их. И когда последовали пьесы „Клоп“ и „Баня“, стало действительно понятно, какой громадной лабораторной работой над словом и темой были стихи Маяковского последних лет, как мастерски использована эта работа в его первых опытах на поприще театральной прозы, и какие неисчерпаемые возможности развития в них заложены» (сб. «Смерть Маяковского», 1931, стр. 35).

[47] Из стихотворения И. Сельвинского «Вор», вошедшего в сборник «Мена всех. Конструктивисты — поэты» (М., 1924). Следующая цитата — из того же стихотворения.

[48] *В. Ф. Трахтенберг*. Блатная музыка. СПб., 1908.

[49] Ср. о цыганском романсе у Блока — стр. 122 наст. изд.

[50] Из стихотворения Сельвинского «Цыганская» (в сб. «Мена всех»).

[51] *О. Мандельштам*, «Сумерки свободы» (1918).

[52] А. С. Пушкин, из «пропущенной» строфы к «Домику в Коломне».

[53] О месте, которое Тыняновым и др. отводилось в историко-литературных изучениях биографии, см. в прим. к статье «Литературный факт», о биографическом пушкиноведении — в статье «Мнимый Пушкин».

[54] «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен Крылова» (1825).

[55] Чрезвычайно характерный для Тынянова ход мысли: заумь акцентирует смысловую сторону художественной речи (ср., в частности, «О композиции „Евгения Онегина“» — стр. 53 наст. изд.). Дальнейшее рассуждение прямо использует ПСЯ, и это характерно: творчество Хлебникова для Тынянова — наиболее «чистая» реализация его представлений о поэтическом слове вообще и стиховой семантике прежде всего, о «динамической речевой конструкции». В то же время Хлебников представал как уникальное воплощение той тыняновской концепции исторического движения русской поэзии начиная с Ломоносова, которая выражалась формулой «архаисты — новаторы». Хлебников (в «молчаливой борьбе» с Гумилевым) не только принес с собой память о пройденном полтора века назад цикле развития, его поэзия — завязка будущего движения. Предсказанную в конце раздела «длительную спайку» искусства Хлебникова с традицией XIX в. Тынянов находил у поэтов, которым посвящены две последние главки статьи. В корне иной взгляд — «человеческое» (в противовес «научному») предпочтение «редких золотых крупиц» классического стиля в наследии поэта — был выражен в статье Г. О. Винокура «Хлебников», помещенной в 4-м номере «Русского современника» (ср. позднейшие высказывания Винокура: *Р. М. Цейтлин*. Григорий Осипович Винокур. Изд. МГУ, 1965, стр. 22). Если бы раздел о Хлебникове попал в журнальный текст «Промежутка», он вступил бы со статьей Винокура в отношение полемики.

[56] Ср. ПСЯ, стр. 152.

[57] Цитаты из статьи «Наша основа» (сб. «Лирень», 1920, стр. 24).

[58] Об «архаизирующем отношении к числу» у Хлебникова см.: *Вяч. Вс. Иванов*. Категория времени в искусстве и культуре XX века.— В кн.: Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague — Paris, 1973.

[59] «Ладомир». Следующая цитата — из той же поэмы.

[60] Неточная цитата из «Путешествия из Москвы в Петербург».

[61] Ряд положений, сформулированных в этом разделе «Промежутка», повторен и развит в статье «О Хлебникове», помещенной в 1-м томе «Собрания произведений» Хлебникова (Л., 1928), которое выходило под редакцией Тынянова и Н. Л. Степанова. Заявленный в начале статьи подход — Хлебников безотносительно к футуризму — вызвал полемику Шкловского, который и все издание считал попыткой создать классика, противоречащей

духу прежних работ Тынянова. «Очень жалко, что вещи гениального писателя Хлебникова вышли под знаком выделения, и очень симптоматично, что превосходно мыслящий Тынянов в своей работе над современностью сделал обратное тому, что он делает в работе над историей» (*В. Шкловский*. Под разделительным знаком. Канонизаторы.— «Новый Леф», 1928, № 11, стр. 45—46). В письме к Тынянову от 23 марта 1929 г. он писал: «Со статьей о Хлебникове не согласен. Но согласен с одним: нам жить друг без друга невозможно. И насколько мы беднее оттого, что здесь нет Якобсона». 31 марта 1929 г. Тынянов отвечал: «Может быть, я и не прав в нашем споре о Хлебникове. Мне жаль было какой-то провинциальной струи в первоначальном футуризме, это там в связи с Востоком, что меня тоже очень волнует. Я подумал, что это только Хлебников, и противопоставил его всему течению, потому что не находил этого у Маяковского. Вероятно, я не прав. Есть еще там Гуро и другие. Не нужно было выводить его из течения, и это можно было сделать, не приведя его к знаменателю Маяковского» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 724). Ср.: *В. Тренин, Н. Харджиев*. Ретушированный Хлебников.— «Литературный критик», 1933, № 6, стр. 145.

[62] *Б. Пастернак*. «Косых картин, летящих ливмя...» (из книги «Темы и варьяции»).

[63] «Изобретенье и воспоминанье — две стихии, которыми движется поэзия Б. Пастернака» (см. статью, цит. в прим. 40, стр. 23—24).

[64] Т. е. после книги «Сестра моя — жизнь» (М., изд. З. И. Гржебина, 1922; то же: М.— Пб.— Берлин, 1923). Тынянов основывается главным образом на материале этой и следующей (четвертой) книги Пастернака «Темы и варьяции» (М.— Берлин, 1923). «Третья книга стихов Бориса Пастернака, частью уже знакомая Москве по скупым изустным выступлениям поэта, по спискам да по редким появлениям их в недавно возникших журналах и сборниках, позволяет нам наконец существенным образом подытожить опыты предшествующего нашим дням двадцатилетнего периода разложения поэтических форм» (рецензия Я. Черняка на «Сестру мою — жизнь»: «Печать и революция», 1922, № 6, стр. 303); «Книга „Сестра моя — жизнь" имела шумный успех и сразу поставила Пастернака в число лучших поэтов» (Путеводитель по современной русской литературе. Сост. И. Н. Розанов. Изд. 2-е. М., «Работник просвещения», 1929, стр. 173).

[65] «Поэзия» (из книги «Темы и варьяции»).

[66] Это свойство пастернаковской стиховой речи было рано отмечено критикой. Ср. Мандельштам о книге «Сестра моя — жизнь»: «Синтаксис, то есть система кровеносных сосудов стиха, поражается склерозом. Тогда приходит поэт, воскрешающий девственную силу логического строя предложения» («Русское искусство», 1923, № 1, стр. 82). Груздев писал о «подчеркнуто правильном синтаксисе» Пастернака («Книга и революция», 1923, № 3, стр. 36).

[67] Ср. у Цветаевой: «И задумчивость встает: еще кто кого пишет» («Эпопея», 1922, № 3, стр. 26). Рассуждение Тынянова оказывается близким к построенным на совершенно иных основаниях эстетическим декларациям Пастернака, а также некоторым его автоистолкованиям. См. «Несколько положений» («Современник». Сб. № 1. М., 1922; ср. *Л. Флейшман*. Неизвестный автограф Пастернака.— Материалы XXVI научной студенческой конференции. Тарту, 1971, стр. 34—37); «Охранная грамота». Л., 1931, стр. 60, 100; «Люди и положения» — «Новый мир», 1967, № 1, стр. 223; см. также: *Б. Пастернак*. Стихотворения и поэмы. М.— Л., 1965, стр. 19—24.

[68] «Встреча» (из «Тем и варьяций»).

[69] «Цыганских красок достигал...» (из той же книги). «Тему с варьяциями» Тынянов противопоставляет стихотворению Ахматовой «Смуглый отрок бродил по аллеям...» (сб. «Вечер», 1912). Ср. в романе «Пушкин»: «Часто Александр бродил по комнатам, ничего не слыша и не замечая [...] Какие-то звуки, чьи-то ложные, сомнительные стихи мучили его» (ч. I, гл. 9, подгл. 2).

[70] «Про эти стихи» («Сестра моя — жизнь»).

[71] «Так начинают. Года в два...» («Темы и варьяции»). Далее в примечаниях источники цитат не указываются в тех случаях, когда цитата начинается первой строкой стихотворения, не имеющего заглавия.

[72] См. прим. 65.

[73] См. прим. 70. Ср. в статье «Литературное сегодня» (в наст. изд.) о «Детстве Люверс».

[74] «Звезды летом» («Сестра моя — жизнь»).

[75] «Гроза моментальная навек» (из той же книги). Ср. у Цветаевой: «Захлебыванпе. Задохновение. [...] наших слов он еще не знает: что-то островитянски-ребячески-перворайски-невразумительное — и опрокидывающее» («Эпопея», 1922, № 3, стр. 13).

[76] «Два письма» (из «Тем и варьяций»), датируется 1921 г., поэтому ссылка Тынянова на «ранние вещи» Пастернака не совсем точна.

[77] «Памяти Демона» («Сестра моя — жизнь»).

[78] «Мне в сумерки ты все — пансионеркою....» («Темы и варьяции»).

[79] Из стихотворений «Зеркало» и «Лето» («Сестра моя – жизнь»). Ср. у Шкловского: «Пастернак весь построен на разрыве образов, на том, что интонационная инерция, взятая совершенно разговорным образом, правдоподобная, прозаическая, преодолевает расстояния далеко расставленных, логически не связанных между собою образов. Интонация переносит читателя, как буер — через полынью» (*В. Шкловский.* Поиски оптимизма. М., «Федерация», 1931, стр. 116).

[80] Ср. прим. 63.

[81] Ср. выше об «имитации синтаксиса» и «непогрешимом синтаксисе». Ср. высказывание современника: «Его речь — сочетание косноязычия, отчаянных потуг вытянуть из нутра необходимое слово и бурного водопада неожиданных сравнений, сложных ассоциаций, откровенностей на явно чужом языке. Он был бы непонятен, если б этот хаос не озарялся бы единством и ясностью голоса. Так, его стихи, порой иероглифические, доходят до антологической простоты» (*И. Эренбург.* Портреты современных поэтов. М., «Первина», 1923, стр. 61—62).

[82] «Елене» («Сестра моя — жизнь»). Первый стих цитаты — перенос из предыдущей строфы, после которого должна быть точка, отсутствующая в тексте статьи, что делает синтаксис более «чудовищным», чем он есть.

[83] См. прим. 22.

[84] «Пей и пиши, непрерывным патрулем...» («Темы и варьяции»).

[85] Новонайденная рукопись добавила еще одно указание на эту перекличку (прямо засвидетельствованную самим поэтом): к стихотворению «Бабочка-буря» рукою автора вписан эпиграф из Фета «Постой, постой, порвется пелена» (с которым эти стихи никогда не публиковались). Эпиграф указывает на связь «Бабочки-бури» со стихотворением Фета «Превращения» (1859). Подробнее см.: Записки Отдела рукописей ГБЛ, вып. 32. 1972, стр. 218. Ср. о связи Пастернака с Фетом в статье Мандельштама «Борис Пастернак» («Россия», 1923, № 6, стр. 29). В 1925 г. И. И. Гливенко сделал в ГАХН доклад «Лирический пейзаж у Фета и Пастернака» («Бюллетени ГАХН», вып. 2, 1925, стр. 34).

[86] «Сложа весла» («Сестра моя — жизнь»).

[87] «Высокая болезнь», журнальный вариант («Леф», 1924, № 1).

[88] Уже в 1922 г. Брюсов находил в книге Н. Бенар «Корабль отплывающий» (М., 1922) «в традиционных размерах — подражание по ритмам Борису Пастернаку, доходящее до передразнивания» («Печать и революция», 1922, № 2, стр. 147). С. Парнок вводит неологизм «пастерначить» и называет среди тех, кто в той или иной степени испытал это влияние не только позднего Брюсова, Асеева, Третьякова, Эренбурга, Тихонова, Антокольского, но и других. «Конечно, ни Мандельштам, ни Цветаева не могли попросту „заняться отражением современности“ — им слишком ведома другая игра, но ими владеет тот же импульс, то же эпидемическое беспокойство о несоответствии искусства с сегодняшним днем. Их пугает одиночество, подле Пастернака им кажется надежнее [...]» (характерно назва-

ние статьи: «Пастернак и другие».— «Русский современник», 1924, № 1, стр. 310—311). Ср. также у Шкловского: «Последние годы сделали общественным достоянием результаты пятнадцатилетней работы Бориса Пастернака. Н. Ушаков, Дементьев проявили уже большие успехи по переключению лаконического синтаксиса, пополнению календаря городских образов и сравнений, так характерных для творчества автора „Сестры — моей жизни“» (*В. Шкловский*. Светила, вращающиеся вокруг спутников.— В его кн.: Гамбургский счет. Изд-во писателей в Ленинграде, 1928, стр. 119; впервые — «Журналист», 1924, № 13).

Из литературы, продолжающей исследование поэтики Пастернака, см.: *Ю. И. Левин*. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах.— В кн.: Структурная типология языков. М., 1966; *Ю. М. Лотман*. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста.— Труды по знаковым системам, IV. Тарту, 1969; *его же*. Анализ двух стихотворений.— В кн.: Летняя школа по вторичным моделирующим системам, III. Тарту, 1968; *И. П. Смирнов*. Б. Пастернак. «Метель».— В кн.: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973; *его же*. Причинно-следственные структуры поэтических произведений.— В кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972; *M. Aucouturier*. Pasternak par lui-même. Paris, 1963; *И. В. Фоменко*. Поэтическое творчество Бориса Пастернака 10—20-х годов (автореферат канд. дисс.). М., 1971; *D. L. Plank*. Pasternak's Lyric. A Study of Sound and Imagery. The Hague — Paris, 1966; *J. Faryno*. Wybrane Zagadnienia poetyki Borysa Pasternaka.— «Slavia Orientalis», 1970, r. XIX, № 3, *M. Drozda*. Б. Пастернак и левое искусство.— «Československa rusistika», XII, 1967, seš. 4; *Т. Фроловская*. Метафора раннего Пастернака.— В кн.: Русское языкознание, вып. 1, ч. 1. Алма-Ата, 1970. См. также прим. 42 к статье «Литературное сегодня».

[89] О. Мандельштам, «Ласточка» (сб. «Tristia»).

[90] Ср. у Груздева о Мандельштаме по отношению к Пастернаку: «поэт, идущий с другой стороны» («Петроград», стр. 190); иначе у С. Боброва: Мандельштам «хитро иногда его [Пастернака] пастичирует и перефразирует» («Печать и революция», 1923, № 4, стр. 261).

[91] Известную надпись Фета «На книжке стихотворений Тютчева» Тынянов приводит со скрытой отсылкой к своей статье «Вопрос о Тютчеве» (см. в наст. изд.), где, в частности, развивается мысль о «фрагменте» как жанровой основе поэзии Тютчева. Далее Тынянов проницательно называет имя Батюшкова — задолго до того, как в стихотворении 1932 г. Мандельштам декларативно (в отличие от раннего «Нет, не луна, а светлый циферблат...») ввел Батюшкова в свой поэтический мир. Ср. в письме Тынянова к Чуковскому от 15 января 1934 г.: «Завидую Вам, что слышали мандельштамовского Петрарку. У него даже вкусы батюшковские. Но судьба счастливее — у него иммунитет, постоянное легкое недомогание. Для того чтобы начать писать короткими строчками,— это, видно, необходимо» (ГБЛ, ф. 620).

[92] Сочинения и переписка П. А. Плетнева, т. I. СПб., 1885, стр. 24—25; в более полном виде процитировано в ПСЯ, стр. 111. Ср. высказывания Н. Полевого и Сенковского, приведенные Эйхенбаумом в «Мелодике русского лирического стиха» (ЭП, стр. 350–353); ср. также ПСЯ, стр. 122, 108—109 (цитаты из Н. Полевого и псевдо-Лонгина).

[93] Письмо к Е. Г. Голохвастову (март 1873).

[94] Из стихотворения «Я по лесенке приставной...».

[95] «За то, что я руки твои не сумел удержать...».

[96] В отличие от того, что видит Тынянов, «ход стихотворения» у Мандельштама часто воспринимался как относительно свободный и даже необязательный. Рецензент альманаха «Дракон» А. Свентицкий располагал строки первой строфы «Tristia» в обратном порядке и заключал: «Вы скажете, что при „перевертываньи“ теряется смысл? Нет, его столько же, сколько и в подлиннике» («Вестник литературы», 1921, № 6—7, стр. 8). Л. Лунц в статье о «Цехе поэтов» писал: «Пусть стихи Мандельштама можно читать одинаково хорошо и с середины, и с начала, и с конца, но

поэт поистине открыл в русском стихе невиданные возможности» («Книжный угол», 1922, № 8, стр. 53). Об автономности стиха в строфе у Мандельштама см. также в рецензии С. Боброва на «Tristia» («эдакая станца строки» — «Печать и революция», 1923, № 4, стр. 260), в статье Шкловского «Путь к сетке» («Литературный критик», 1933, № 5, стр. 113).

[97] Это положение раскрывает глубинное различие двух поэтических систем, с указания на которое начинается данный раздел статьи. В своей «мандельштамовской» части утверждение Тынянова согласуется с известным рассуждением самого поэта (может быть, подсказано этим рассуждением) относительно «слова — Психеи» (*О. Мандельштам.* Слово и культура.— «Дракон», вып. 1. Пб., 1922, стр. 77). Подробная характеристика поэтики Мандельштама впервые была предложена В. М. Жирмунским в статье «Преодолевшие символизм» (1916, добавление — 1921; см. *Жирмунский,* стр. 302—313, 327—332). Он описывал искусство Мандельштама (используя термин Ф. Шлегеля) как поэзию поэзии, создаваемую на основе «чужой» художественной культуры. Тыняновский подход был существенно иным — вполне в соответствии с общим различием позиций этих ученых в 20-х годах. Две эти характеристики во многом предопределили направление дальнейшего, активно развернувшегося лишь спустя несколько десятилетий изучения, хотя и охватывали творчество поэта только до 1924 г. См.: *Л. Гинзбург.* О лирике. Л., 1974, гл. «Поэтика ассоциаций». Показанная Тыняновым (ср. также наброски доклада Эйхенбаума о Мандельштаме, 1933 — «День поэзии». Л., 1967) ориентация Мандельштама на построение сложных, «непереводимых» внутристиховых смыслов обусловила появление в последнее время ряда работ, ставящих целью расшифровку этих смыслов, отыскание семантического ключа, находящегося в данном тексте или за его пределами (Ю. И. Левин, Д. М. Сегал); несомненно фундаментальное значение для таких работ принципов ПСЯ. Ср. разбор стихотворений «Я не знаю, с каких пор...» и «Я по лесенке приставной...», отправляющийся от наблюдений Тынянова: *К. Тарановский.* О замкнутой и открытой интерпретации поэтического текста.— American Contributions to the VII Intern. Congress of Slavists, 1973. Особое направление таких изучений — поиски в насыщенных культурным словом текстах Мандельштама цитат и реминисценций предшествующих литературных систем — было начато известной статьей К. Ф. Тарановского (в сб.: To Honour Roman Jakobson. The Hague — Paris, 1967) и продолжено в других его статьях о поэте и работах его учеников. См. один из наиболее удачных образцов такого подхода: *О. Ронен.* Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама.— Slavic Poetics. Essays to Honour of Kiril Taranovsky. The Hague — Paris, 1973 (сборник содержит еще шесть работ поэта).

[98] «Чуть мерцает призрачная сцена...».

[99] «Tristia».

[100] «Феодосия».

[101] Ср. С. Парнок о Пастернаке: «Слова русские и иностранные, зачастую точно нарочито близко присосеженные друг к другу, замечательно взаимодействуют: их специфический звук как-то особенно заостряется, русские слова перестают быть русскими, иностранные — иностранными, это русизмы и барбаризмы» («Русский современник», 1924, № 1, стр. 310).

[102] «1 января 1924». Ср. более позднюю самооценку в письме к Ю. Н. Тынянову от 21 янв. 1937: «Последнее время я становлюсь понятен решительно всем. Это грозно. Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои сольются с ней, кое-что изменив в ее строении и составе».

[103] Первый эпиграф — цитата из поэмы Н. Тихонова «Лицом к лицу», второй — из поэмы Пастернака «Высокая болезнь». «Лицом к лицу» и «Юг» Тихонова обсуждались в Комитете современной литературы 6 апреля 1924 г. (П-I, стр. 159), в обсуждении приняли участие Мандельштам, Тынянов, А. Пиотровский (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 35, 36).

[104] Неточная цитата из поэмы Маяковского «Про это» («Немолод очень лад баллад»).

[105] Цитаты из поэмы «Лицом к лицу» и «Баллады о синем пакете».

[106] «Дезертир» (сб. «Орда», Пб., 1922).

[107] «Младенчество» (Пб., 1918).

[108] Цикл «Заржавленная лира» (Тынянов цитирует одноименное стихотворение из этого цикла) датирован в книге Асеева «Избрань» (М.— Пб., 1923) 1916—1918 годами.

[109] «Северное сияние» («Избрань»).

[110] В АиН (стр. 578): «хотя бы и своим». Опечатка исправлена автором в экземпляре, подаренном Ю. Г. Оксману.

[111] *Н. Асеев.* Поэмы. Л.— М., 1925, стр. 49.

[112] Неточная цитата из баллады «Двадцать шесть».

[113] В предполагавшемся журнальном продолжении статьи далее должна была следовать вставка, сделанная Тыняновым в корректуре: «Такова „Комсомолия" Безыменского, пока очень молодая, но уже достаточно нашумевшая. Безыменский пробует некрасовскую поэму, с типичными некрасовскими метрами, с еще более типичными для Некрасова перебоями метров в главах (среди которых досадно только мелькание очень примитивно понятого стиха Маяковского). В поэме есть интересные места, но она совершенно лишена того, что нужно поэме и большой стиховой форме вообще,— движения. При больших — для нашего времени — размерах (8 глав, 90 страниц) поэма остается растянутым маленьким стихотворением. Юное обещание „Маяковскому поставить 500 очок" (очков?) — выразилось в том, что взяты принципы большой вещи Маяковского. Но у Маяковского пружинит каждый отдельный образ, двигает каждый отдельный контраст и, не давая опомниться, ведет ошеломленного читателя до конца. Безыменский сознательно трезвый поэт, с честной тягой к быту; это дает ему возможность быть местами интересным, как газета, но это же дает возможность читателю не дочитать его поэму, как он не дочитывает до конца газету. (Недаром в „Портрете" Безыменский переходит к стиховому фельетону — от „Коробейников" и „Комсомолии" к „Современникам" или „Говоруну" — совершая, таким образом, обратный некрасовский путь)» (ИРЛИ, ф. 172, № 1124).

[114] Ср. у Мандельштама: «Черновики никогда не уничтожаются. В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей» («Разговор о Данте». М., 1967, стр. 27). Для Тынянова — это не только особенность ситуации «промежутка», а постоянное направление его преимущественного интереса и как критика, и как историка и теоретика литературы — ср.: «Я видел многие мучительные попытки XIX века, которые были ценны не результатами, не вещами, а усилиями, борьбой, направлением» («Не совсем повесть и совсем не роман...» — «Читатель и писатель», 1928, 31 марта). Эта глубоко индивидуальная черта научного мышления Тынянова созвучна, однако, существенным аспектам общей опоязовской доктрины и в то же время характерна для художественных вкусов эпохи. Ср. ук. в прим. 96 рецензию, где талантливый Лунц отвергает безошибочные «готовые вещи» Г. Иванова и М. Лозинского, тогда как «стихи Нельдихена единственно плохие стихи в альманахах [«Цеха поэтов»], и этим они лучше всех других». См. в прим. к статье «„Аргивяне", неизданная трагедия Кюхельбекера» о планах работы Тынянова об «отверженных» поэтах.

*

О МАЯКОВСКОМ. ПАМЯТИ ПОЭТА

Впервые - «Владимир Маяковский» (однодневная газета), 1930, 24 апреля. Печатается по тексту газеты.

Тема смерти Маяковского не раз возникает в переписке Тынянова и Шкловского 1930–1931 гг. всегда в небытовом, глубоко литературном плане: «Любовь была нужна для жизни, революция нужна была для одической линии. Все вместе нужно было для революции [...] Нет, Юрий, ты оказался не прав. Все это не хорошо-с [ссылка на экспромт Тынянова; см.: *R. Jakobson.* Selected writings, v. 2. The Hague — Paris, 1971, p. 231]. И мы виноваты перед ним. Тем, что не писали об его рифмах, не делали поэтического ветра, который держит на себе тонкую паутину полета поэта. Но, авось, с нас не спросится» (письмо Шкловского, конец апреля 1930 г.). «[...] Он устал 36 лет быть двадцатилетним, он человек одного возраста» (Тынянов, конец 1930 — нач. 1931 г. ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441, 724).

*

ДОСТОЕВСКИЙ И ГОГОЛЬ (к теории пародии)

Впервые — отдельным изданием: Достоевский и Гоголь. (К теории пародии). Пг., изд. «Опояз», 1921 (серия «Сборники по теории поэтического языка»). Вошло в АиН, где датировано: 1919. Включая работу в АиН, автор сделал небольшие сокращения и снял разделение текста на две части (в отдельном издании каждая из них была озаглавлена: «I. Стилизация — пародия»; «II. Фома Опискин и „Переписка с друзьями“»). Печатается по тексту АиН.

В виде доклада Тынянов прочел работу 12 июня 1921 г. в только что основанном (в апреле) «Обществе изучения художественной словесности» при ГИИИ (ЗМ, стр. 221, ГИИИ–1927, стр. 44). Вышла в свет она не позднее августа 1921 г. «За издание,– писал Тынянов в анкете от 27 июня 1924 г.,– получил воз дров» (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129). Брошюра оказалась его первым печатным трудом; между тем к этому времени в списках, подававшихся в ГИИИ и КУБУЧ, он указывает около пятнадцати своих научных трудов. Часть их была впоследствии опубликована или использована в других исследованиях, часть осталась незавершенной («Тютчев и Гейне» — см. в наст. изд.; «Имена и фамилии в художественных произведениях. К истории повествовательного стиля» – ср. прим. 21); кроме того, в этих списках есть названия работ, сведениями о которых мы не располагаем («Композиционные приемы Марлинского»).

Носившая конкретный характер, устанавливавшая определенный историко-литературный факт и являющаяся в этом смысле открытием, работа мыслилась автором и как теоретическая. В это же самое время – в 1919 г. или несколько раньше – Тынянов работал над другой статьей на ту же тему – уже целиком теоретической (о ней см. в прим. к работе «О пародии»), в основном на материале зарубежной литературы. Некоторые ее положения вошли в брошюру «Достоевский и Гоголь». Так, в сжатом виде здесь изложена мысль о механизации как существенном признаке пародии и перечислены ее типы (см. стр. 210). В статье 1919 г. о «типах пародиче-

ского комизма» говорилось подробнее: «1) полная подмена в сюжетной схеме действующих лиц – героических ничтожными (зверками в данном случае): «Βατραχομυομαχια» – „Илиада“; широкой сцены событий – мелкой: „История села Горюхина“ – „История государства Российского“; 2) перемена ситуаций внутри контрастной сюжетной схемы: целомудренную девушку обольщает Ловелас (Ричардсон) – здоровенного юношу обольщает старуха („Джозеф Андрюс“ Фильдинга); 3) лица остаются те же и на своих местах, но их высокие действия по отношению друг к другу низводятся на совсем другую плоскость: благовещение и пушкинская „Гавриилиада“ („Досталась я в один и тот же день диаволу, архангелу и богу“); 4) меняется самый акт действия: происхождение „Графа Нулина“ – Лукреция, дающая пощечину Тарквинию; 5) система отдельных пародических образов (в „Atta Troll“ Гейне, например, пародируются изысканные и эффектные образы Фрейлиграта; motto всей вещи – строфа из Фрейлиграта: как из мерцающих врат облаков месяц выходил, мрачный и темный, так из сияющего белого дворца вышел король мавританский; у Гейне тот же образ облака и месяца – белая рубашка, задравшаяся кверху на черном животе); 6) пародическим произведение может быть через подражание его другому, ниже его стоящему, но сходному с ним: чтобы осмеять оды декабристов и „высокое направление“ их поэзии, Пушкин пишет „Оду графу Хвостову“, где пародируемые оды Рылеева и Кюхельбекера приравниваются к хвостовским; 7) бесконечно утончаясь, пародия может быть и не явной; это происходит тогда, когда при усталости известного литературного рода, например, романа приключений, водевиля с переодеванием, все приемы данного стиля подчеркнуты (хотя и не доведены до абсурда), все как бы разыграно по нотам. „Метель“ Пушкина, «Барышня-крестьянка» его, „Письма темных людей“ etc; 8) остается еще один тип пародии, который уместно назвать иронической: это буквальная механизация какого-либо произведения или рода произведения, обнажение самого механизма его, например, представление одновременно с драмой – кулис и разговаривающих за кулисами актеров. Ироническим уместно назвать этот вид пародии, ибо здесь пародия выполняет принцип романтической иронии» (АК).

В начале 20-х годов пародия (и стилизация) мыслилась Тыняновым широко, покрывая обширную область явлений, возникающих в переходные литературные эпохи (ср. в наст. изд. «Стиховые формы Некрасова»). В дальнейшем Тынянов сохранил это широкое понимание (см. «О пародии»), но роль пародии в историко-литературной динамике представлялась ему значительно более скромной.

Проблемой пародии не исчерпывалась теоретическая устремленность работы. С самого начала в ней подымался вопрос литературной эволюции, которая понимается не как традиционная преемственность, а как «прежде всего борьба»; рычагом этой борьбы и выступает пародия. Книга Тынянова стала одной из двух работ, в которых впервые было сформулировано это положение, одно из центральных для платформы Опояза (другой была вышедшая в том же 1921 г. книга В. Шкловского «Розанов»).

О близости героя «Села Степанчикова» к Гоголю говорил еще в 1860-х годах А. А. Краевский (Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Под ред. А. С. Долинина. Л., 1935, стр. 525); по словам М. П. Алексеева, «утверждение, что Фома Опискин – пародия на Гоголя эпохи „Переписки с друзьями“, давно живет в устной легенде» (*М. П. Алексеев.* О драматических опытах Достоевского.– В сб.: Творчество Достоевского. Одесса. 1921, стр. 56) [a]; на то, что «мысль о связи речей Фомы Опискина с „Перепиской“ Гоголя» уже давно бродила в литературных кругах, указывали В. В. Виноградов (*В. Виноградов.* Гоголь и Достоевский.– «Жизнь искусства». Пг., 1921, 30 августа, № 806, стр. 6) и А. Цейтлин (сб. «Русская литературная

[a] По устному же свидетельству акад. М. П. Алексеева, в этих словах им было воспроизведено опять-таки устное утверждение Л. П. Гроссмана.

пародия», М.– Л., 1930, стр. 11). Но в работе Тынянова эта мысль была впервые сформулирована и доказана.

В многочисленных рецензиях и откликах (за короткое время их появилось около пятнадцати) это признавалось главной заслугой Тынянова. «Самым ценным в книге Ю. Н. Тынянова,– писал А. Слонимский,– остается сопоставление стиля и тем речей Фомы Фомича со стилем и темами „Переписки"» («Достоевский. Однодневная газета Русского библиологического общества». Пг., 12 ноября 1921 г., стр. 30). «Отныне невозможно будет читать „Село Степанчиково",– заключал Б. В. Томашевский,– не ощущая в нем пародию на Гоголя эпохи „Переписки с друзьями"» («Книга и революция», 1921, № 1 (13), стр. 66; ср. у современного исследователя: *Ц. Тодоров*. Поэтика.– В кн.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975, стр. 96–97). Это отмечали и другие рецензенты. «Произведение Достоевского предстает в новом освещении» (*Д. Выгодский*. Достоевский и Гоголь.– «Печать и революция», 1921, кн. 3, стр. 267); «пародийность „Села Степанчикова" отныне вне спора» (*А. Горнфельд*. Из новой литературы о Достоевском.– «Летопись Дома литераторов», 1921, 15 ноября, № 2, стр. 2). Об убедительности доказательств, приведенных Тыняновым, писал В. Комарович в кн. «Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения» (Л., 1925, стр. 40). Ср. позднейшее утверждение В. Шкловского, что в книге Тынянова «пародия доказана и исследована до конца» (*В. Шкловский*. Собр. соч. в трех томах, т. III. М., 1974, стр. 211).

Если доказательства связи речей Фомы с гоголевскими «Выбранными местами из переписки с друзьями» ни у кого не вызывали сомнений, то утверждение, что материалом для пародии послужила сама личность Гоголя, породило некоторые возражения. «Автору не удалось доказать, что Фома Опискин – пародированный Гоголь,– писал В. В. Виноградов.– Напрасно он [...] сопоставляет наружность Фомы с наружностью Гоголя – сходство слишком обще. „Нещечко" говорится не только о Фоме: в „Двойнике" так называет Голядкин Владимира Семеновича [6]. [...] Нельзя видеть в нагнетании („вы самолюбивы, необъятно самолюбивы") пародированья Гоголя. „Бедные люди" Достоевского начинаются фразой: „вчера был счастлив, чрезмерно счастлив, донельзя счастлив" (*В. Виноградов*. Указ. соч.). Аналогичные мнения высказывали в своих рецензиях А. Слонимский, считавший, в частности, невозможным видеть в наружности Фомы пародию на Гоголя (*А. Слонимский*. Указ. соч.) и Н. Ольдин [П. Лутохин] («Вестник литературы», 1921, № 10 (34), стр. 8), а позднее – Л. П. Гроссман (см. его комментарии в кн.: *Ф. М. Достоевский*. Село Степанчиково и его обитатели. М., 1935, стр. 219) и Л. Утехина («Из наблюдений над языком Ф. М. Достоевского. Повесть „Село Степанчиково и его обитатели".– В сб.: Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы. Изд. ЛГУ, 1964, стр. 101–102). Аргументация двух последних указанных работ зиждется на утверждении, традиционном в полемике с Тыняновым: младший современник (Тютчев, Некрасов, Достоевский) не мог спорить со старшим (Пушкиным, Гоголем), так как «преклонялся перед ним».

В качестве прототипа главного героя повести назывались и иные лица: В. Г. Белинский (*Л. П. Гроссман*. Указ. соч.), Н. Полевой и др. «В образе Фомы Опискина, поскольку он имеет не общечеловеческий, а исторически-бытовой характер, воплощен тип претенциозного беллетриста-рутинера 40-х годов, [...] материал для его создания доставили литературные факты из деятельности Н. Полевого, Кукольника и других, а не только „Переписка" Гоголя» (*В. Виноградов*. Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926, стр. 20).

Полемику вызывали и некоторые теоретические положения книги Тынянова, касающиеся проблемы пародии и стилизации (см. указ. рецензии А. Горнфельда, Б. Томашевского; кроме того: *И. Груздев*. О маске как литературном приеме. Гоголь и Достоевский.– «Жизнь искусства», 1921, 4 октября, № 811; *В. Комарович*. Указ. соч.; *В. Виноградов*. Гоголь и натуральная

---

[6] Включая работу в АиН. Тынянов этот пример опустил.

школа. Л., 1925), а также общеметодологические проблемы. Так, в последних двух указанных работах Тынянов критикуется за невыдержанность – «вопреки собственным заявлениям» (Комарович) – «проекционного» подхода, за «смешение» словесно-стилистического и биографического подходов. Г. О. Винокур в своей рецензии, напротив, утверждал, что «автор, исследуя явления, лежащие почти на границе, отделяющей писателя-художника от писателя-личности, сумел удержаться в точных рамках своих задач и не путает проблем стилистических с психологическими; этим он выгодно отметил свое небольшое исследование в ряду многих подобных, ибо не нарушил единого методологического плана своей работы» (газ. «Новый мир», Берлин, 1921, 21 августа).

Очень сочувственно о работе Тынянова отозвался М. Горький. В письме автору от 24 марта 1929 г. он писал: «Вообще, характеры вы рисуете как настоящий, искусный художник слова, что не мешает вам быть проницательнейшим историком литературы, как о том говорит книга „Архаисты и новаторы", а в ней особенно оригинальнейшая статья „Гоголь и Достоевский"» (ЛН, т. 70. Горький и советские писатели. М., 1963, стр. 458).

Позднейшие исследования утвердили справедливость основных положений работы Тынянова. Постоянно отыскиваются все новые и новые биографические и стилистические параллели, доказывающие пародийность «Села Степанчикова», его связь с произведениями и личностью Гоголя. Так, была установлена связь повести Достоевского со вторым томом «Мертвых душ» (*М. Гус*. Идеи и образы Достоевского. М., 1971, стр. 163–164); найдены новые пародийные места в повести (см. комментарий А. В. Архиповой в академическом издании: *Ф. М. Достоевский*. Полн. собр. соч. в тридцати томах, т. III. Л., 1972, стр. 507–516), отысканы дополнительные совпадения фактов жизни Гоголя и эпизодов «биографии» Фомы Опискина (в работе Ю. Маргулиеса.– Там же, стр. 502–503).

Кроме основного положения работы – о пародийности «Села Степанчикова» – один из наиболее интересных ее результатов состоял в том, что Тынянов наметил освещение «Выбранных мест из переписки с друзьями» с точки зрения поэтики Гоголя (см. гл. 3), показав эффект внесения в публицистическую сферу религиозно-нравственной тематики некоторых излюбленных гоголевских приемов. Эти краткие замечания до сих пор сохраняют свое значение в литературе о «Выбранных местах», почти не изучавшихся с точки зрения поэтики. Доминирование категорий поэтики над тематическим рядом останется и после «Достоевского и Гоголя» устойчивой чертой научного мышления Тынянова.

[1] См. об этом статьи Тынянова «Пушкин и Тютчев» (ПиЕС) и «Вопрос о Тютчеве» в наст. изд.

[2] Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971, стр. 69.

[3] *В. Г. Белинский*. Полн. собр. соч., т. IX. М., 1955, стр. 551.

[4] Иван Сергеевич Аксаков в его письмах, ч. I, т. 1. М., 1888, стр. 313. Ср. высказывания К. С. Аксакова о подражании Достоевского Гоголю «до такой степени, что это выходит уже не подражание, а заимствование» и т. п. («Московский литературный и ученый сборник на 1847 год». М., 1847, стр. 34), мнения Ап. Григорьева, помещавшего Достоевского среди писателей, «обязанных бытием своим творчеству Гоголя» и пошедших «по его пути» (*А. Григорьев*. Русская литература в 1851 году. Статья третья; *его же*. Русская изящная литература в 1852 году.– *А. Григорьев*. Полн. собр. соч. и писем. Под ред. В. Спиридонова. Т. I. Пг., 1918; *его же*. Письмо к Н. В. Гоголю от 17 ноября 1848.– В кн.: *А. А. Григорьев*. Материалы для биографии. Под ред. Вл. Княжнина. Пг., 1917, стр. 113; *его же*. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья первая; Реализм и идеализм в нашей литературе.– В кн.: *А. Григорьев*. Литературная критика. М., 1967, стр. 192, 429–430 и др.).

[5] «Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым», т. II. СПб., 1896, стр. 671.

[6] *Н. Страхов*. Критические статьи, т. II. Киев, 1902, стр. 363. Подробный анализ оценки критикой XIX в. «ситуации Гоголь – Достоевский» см. в

статье: *С. Г. Бочаров.* Переход от Гоголя к Достоевскому.– В сб.: Смена литературных стилей. М., 1974.

[7] *В. В. Розанов.* Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Изд. 3-е. СПб., 1906. Из не названных Тыняновым работ его предшественников, говоривших о борьбе Достоевского с Гоголем, следует отметить: *Л. Оболенский.* Два момента творчества Достоевского. «Бедные люди». «Братья Карамазовы».– «Книжки Недели», 1896, № 4, стр. 191–207; № 5, стр. 196–239; *А. И. Кирпичников.* Н. В. Гоголь. Очерки. Изд. 2-е. СПб., 1903; *В. Иванов.* Роман-трагедия.– В его кн.: Борозды и межи. М., 1916, стр. 17. Из позднейших исследований особо нужно выделить труды А. Л. Бема (отмечавшего у себя «много точек соприкосновения с работой Тынянова»; ср. его замечание о «преодолении» Гоголя как «первом этапе в развитии творчества Достоевского». *А. Л. Бем.* У истоков творчества Достоевского.– В сб.: О Достоевском, т. III. Прага, 1936). Принципиальную важность имеют замечания М. Бахтина о «перевороте, который произвел молодой Достоевский в гоголевском мире» (*М. М. Бахтин.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, стр. 81). Из других позднейших работ, рассматривающих проблему «Гоголь и Достоевский», см.: *В. В. Виноградов.* Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929; *В. Комарович.* Указ. соч.; *Л. П. Лбов.* Из наблюдений над словесными приемами Достоевского.– В кн.: Сб. Общества истории, филологии, философии и социальных наук при Пермском ун-те, вып. 2. Пермь, 1927; *В. Зеньковский.* Гоголь и Достоевский.– В сб.: О Достоевском, т. I. Прага, 1929; *Андрей Белый.* Мастерство Гоголя. М.–Л., 1934; *Р. Е. Шульман.* Творчество раннего Достоевского (постановка проблемы).– Уч. зап. Сталинградского гос. пед. ин-та, 1939, т. 1; *П. Бицилли.* К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. София, 1946; то же в сб.: O Dostoevskom. Stat'i. Introd. by D. Fanger. Providence, Brown University Press, 1966; *N. S. Trubetzkoy.* Dostoevskij als Künstler. London – The Hague – Paris, 1964 (особенно со ссылкой на Тынянова – стр. 98–99; книга написана в 1930-е годы); *D. Gerhard.* Gogol' und Dostoevskij in ihrem künstlerischen Verhältnis. München, 1970 (1-е изд. 1941; автор в значительной мере опирается на книгу Тынянова). Используют положения работы Тынянова Роберт Джексон (*R. Jackson.* Dostoevsky's Quest for Form. A Study of His Philosophy of Art. New Haven and London, 1966) и Виктор Террас (*V. Terras.* The Young Dostoevsky (1846–1849). A Critical Study. The Hague – Paris, 1969). В плане другой традиции – как продолжателя Гоголя – рассматривает Достоевского Д. Фангер (*D. Fanger.* Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol. Harvard univ. Press, Cambridge, Massachusetts, 1965). Преемственность у Достоевского одних гоголевских мотивов и полемику с другими рассматривает В. Н. Топоров в статье «Структура романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание»).– В сб.: Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague – Paris, Mouton, 1973. Ср. также указ. работу С. Г. Бочарова, рассматривающую проблему «перехода» от Гоголя к Достоевскому. См. также работы М. С. Альтмана, Д. Кирая, В. Я. Кирпотина, В. И. Кулешова, Ю. В. Манна, К. В. Мочульского, Г. М. Фридлендера, А. Г. Цейтлина.

[8] Близость «Хозяйки» Достоевского к Гоголю (к «Страшной мести») отмечали В. Комарович («Die Bruder Karamasoff».– In: Die Urgestalt der Bruder Karamasoff, München, 1928) и А. Л. Бем («Драматизация бреда. „Хозяйка" Достоевского».– В сб.: О Достоевском, т. I. Прага, 1929 – со ссылкой на Тынянова). Ср. полемические замечания В. В. Виноградова: «Трудно согласиться с утверждением, будто „Хозяйка" несравненно ближе к Гоголю, чем „Двойник". Характеристику стиля „Хозяйки" – инверсированные местоимения, параллелизмы с непомерно развитою второю частью и т. п. можно применить и к „Двойнику"» (указ. рец.).

[9] Имеется в виду гл. I в ч. II с троекратным повторением «ситуации бури» в рассказе Катерины.

[10] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. IX. М., 1955, стр. 551.

[11] *Д. В. Григорович.* Литературные воспоминания. М., 1961, стр. 92.

[12] О гоголевских именах у Достоевского (в связи с соображениями Тынянова) см.: *В. В. Виноградов*. Указ. рец.; *М. С. Альтман*. Гоголевские традиции в творчестве Достоевского.— «Slavia», 1961, г. 30, s. 3, стр. 455; *его же*. Из арсенала имен и прототипов литературных героев Достоевского.— В сб.: Достоевский и его время. Л., 1971, стр. 204–205. См. также: *А. Л. Бем*. Личные имена у Достоевского.— В кн.: Сб. в честь на проф. Л. Милетич..., София, 1933; Словарь личных имен в произведениях Достоевского. Под общ. ред. А. Л. Бема, ч. I. В сб.: О Достоевском, т. II, Прага, 1933.

[13] *H. Heine*. Ideen. Das Buch Le Grand. 1826. Kap. VI (*H. Heine*. Werke und Briefe. Bd. III. Berlin, 1961, S. 142).

[14] *П. В. Анненков*. Литературные воспоминания. М., 1960, стр. 77.

[15] Возможно, Тынянов предполагал мысли о «геометризме» у Гоголя развить подробнее. В подготовительных записях к статье сохранился следующий план этого места: «1. Nature morte у Гоголя и комизм вещи 2. Сравнения людей с неодушевленными предметами. 3. Геометризм описания наружности. 4. Типовое творчество – решение геометрической задачи» (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 150).

[16] Ср. в подготовительных записях: «Вставить: вещь в движении - призрак» (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 150).

[17] «Русская старина», 1873, т. VIII, стр. 942–943.

[18] *Б. Эйхенбаум*. Как сделана «Шинель» Гоголя.– ЭПр, стр. 307.

[19] О «носологии» в литературе гоголевского времени см. в статье Виноградова «Сюжет и композиция повести Гоголя „Нос"».– «Начала», № 1. Пг., 1921 (вошло в его кн.: Эволюция русского натурализма. Л., 1929). Ссылка на эту статью была в первом издании работы Тынянова (стр. 14). О роли «носологической» литературы в художественном генезисе «Носа» в связи с работой Виноградова см.: Г. К. [рец.].– «Библиографические листы Русского библиологического общества», Пг., 1922, лист I, январь, стр. 23; *Г. И. Винокур*. Новая литература по поэтике.– «Леф», 1923, № 1, стр. 241–242; *его же*. [рец.] – «Новый путь», Рига, 1921 г., 9 февраля (подпись: *Г. В.* Авторство устанавливается на основании альбома газетных вырезок в фонде Винокура.– ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1. ед. хр. 84); *А. Цейтлин*. Повести о бедном чиновнике Достоевского. М., 1923, стр. 4. См. также: Ch. Passage. Russian Hoffmanists. The Hague, 1963. О принципиальных изменениях у Гоголя традиционной темы – «потеря персонажем части своего „я"» – см.: *Ю. В. Манн*. Эволюция гоголевской фантастики.– В сб.: К истории русского романтизма. М., 1973.

[20] О «Носе» Тынянов готовил специальное исследование. В самом раннем дошедшем до нас списке своих неопубликованных трудов (от 25 декабря 1920 г.) он вслед за «Достоевским и Гоголем» называет статью «К литературной истории повести Гоголя „Нос"» (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 2, ед. хр. 50, л. 52).

[21] В архиве Тынянова сохранилось черновое вступление к ненаписанной, видимо, работе под заглавием «О фамилиях у Пушкина» (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 67; датируется 1918–1919 гг.). Это вступление содержит общие замечания о функциях антропонимов в художественном тексте и примеры, в частности из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

[22] Далее в первом издании (стр. 15) – более подробно о «приеме масок» как «сознательном приеме у Гоголя».

[23] Об использовании Гоголем диалектизмов см.: *В. В. Виноградов*. Язык Гоголя.– В сб.: Н. В. Гоголь, вып. 2. М.– Л., 1936.

[24] Ср. новейшую работу, автор которой в рассмотрении приема масок и вещных метафор опирается на термины Тынянова: *H. Günter*. Das Groteske bei N. V. Gogol. München, 1968, S. 58, 83.

[25] Ср. в «Авторской исповеди» (VIII, 434).

[26] Заглавие одной из глав «Выбранных мест» – «Нужно проездиться по России».

[27] Неточная цитата из письма к М. М. Достоевскому от 1 февраля 1846 г.

[28] «Русь», 1881, 14 марта, № 18, то же: *Ф. М. Достоевский.* Полн. собр. соч., т. 1. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883, раздел «Приложения», стр. 57–58. Однако в этих воспоминаниях («Речь памяти Достоевского») А. Н. Майков рассказывает не о манере Достоевского вести разговор, а анекдот о нем самом.

[29] Из литературы о пародийных элементах в «Бесах» особенно см.: *М. М. Клевенский.* И. С. Тургенев в карикатурах и пародиях.– «Голос минувшего», 1918, № 1–3; *Ю. Г. Оксман.* Судьба одной пародии Достоевского (По неизданным материалам).– «Красный архив», 1923; т. III; *Н. К. Пиксанов.* История «Призраков».– В сб.: Тургенев и его время. М.– Пг., 1923; *Ю. Никольский.* Тургенев и Достоевский. София, 1923 (правда, Ю. Никольского проблемы взаимоотношений Тургенева и Достоевского интересуют прежде всего в плане «онтологической биографии» — см. об этом у Б. Эйхенбаума.– «Литературные записки», 1922, № 1, стр. 14); *А. Долинин.* Тургенев в «Бесах».– В сб.: Достоевский. Статьи и материалы. Вып. II, Л., 1924; *В. С. Дороватовская-Любимова.* Достоевский и шестидесятники.– В сб.: Достоевский. М., 1928; *А. Цейтлин.* Литературная пародия и классовая борьба.— В сб.: Русская литературная пародия. М.— Л., 1930, стр. 16—23; *Я. О. Зунделович.* Памфлетный строй романа «Бесы».– В его кн.: Романы Достоевского. Ташкент, 1963 (в частности, о гоголевских реминисценциях в «Бесах»); *М. С. Альтман.* Этюды о «Бесах».– «Прометей». Альманах № 5, М., 1968. Интересный материал о литературных реминисценциях в произведениях раннего Достоевского содержится в указ. кн. В. Терраса.

[30] *В. Брюсов.* Испепеленный. М., 1909. О В. Розанове см. прим. 7. Об их трактовке Гоголя см.: *В. Виноградов.* Гоголь и натуральная школа. Л., 1925, стр. 7–10.

[31] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч., т. IV, М., 1948.

[32] Мысль о факультативности враждебного отношения пародирующего к пародируемому (см. в наст. изд. «О пародии») находит подтверждение в истории античной и средневековой культуры. О. М. Фрейденберг, в работе 1925 г., рассмотрев аттическую комедию, средневековый английский шутовской парламент, пародии на церковные службы, заключает: «Комизм — сопутствие трагизма. [...] Перестановка ролей – это одна из религиозных топик древнего человека [...] Единство двух основ, трагической и комической, абсолютная общность этих двух форм мышления,– а отсюда и слова и литературного произведения,– внутренняя тождественность – вот природа пародии в ее чистом виде» (*О. М. Фрейденберг.* Происхождение пародии.– В кн.: Труды по знаковым системам, вып. VI. Тарту, 1973, стр. 496. Публикация Ю. М. Лотмана). К аналогичным выводам на материале чешского народного театра пришел и П. Г. Богатырев: «По-видимому, не профанировали церковных обрядов и пародии на них в чешских народных представлениях» (*П. Г. Богатырев.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971, стр. 159). Ср.: *П. Богатырев.* Чаплин и «Кид».– В сб.: Чарли Чаплин. Л., 1925, стр. 51. Это согласуется и с идеями М. М. Бахтина (см.: *М. Бахтин.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, стр. 435–437 и след.).

[33] Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1. М., 1964, стр. 86.

[34] Аркадий Аверченко.

[35] *Н. В. Берг.* Воспоминания о Гоголе 1848–1852 гг.– «Русская старина», 1872, № 1, стр. 118.

[36] *С. Т. Аксаков.* История моего знакомства с Гоголем. М., 1960, стр. 20 (у Аксакова: «прекрасные белокурые волосы»).

[37] Там же. Ср. возражение А. Слонимского.– Указ. соч., стр. 30.

[38] Слова Н. А. Полевого из его предисловия к роману «Клятва при гробе господнем».– См.: *В. В. Виноградов.* Эволюция русского натурализма. Л., 1929, стр. 136; *его же.* Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926, стр. 149; *Ф. М. Достоевский.* Полн. собр. соч., т. III, стр. 511.

[39] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. X. М.– Л., 1955, стр. 64–69.

[40] Заметка о «Графе Нулине».

[41] Ср. аналогичную мысль: *М. Бахтин.* Указ. соч., стр. 185.

*

ОДА КАК ОРАТОРСКИЙ ЖАНР

Впервые – П-III, стр. 102–128. С незначительными изменениями и добавлением одного подстрочного примечания (с пометой «1928» — см. стр. 252 наст. изд.) вошло в АпН, где датировано: 1922. Печатается по тексту АпН.

Первая публикация снабжена примечанием: «Статья представляет собою часть заново проредактированной работы автора „Ода и элегия", 1922 г.» (стр. 102). Доклад под этим названием был прочитан Тыняновым 26 ноября 1922 г. на публичном заседании по поводу второй годовщины факультета истории словесных искусств ГИИИ (ЗМ, стр. 220; ГИИИ-1927, стр. 46) [а]. В архиве Тынянова сохранились фрагменты работы, озаглавленной «Ода и элегия. Из литературных отношений Пушкина и Кюхельбекера» (беловой текст, перечеркнут; на обороте листов – черновики статьи «Ленский») [б]. Фрагменты излагают биографию и характеризуют литературную репутацию Кюхельбекера примерно так, как это сделано в опубликованных работах Тынянова. В другом документе – программе научных занятий «Орега на год» (вероятно, 1921 или 1922) рядом с «Одой и элегией» (под соседним номером) намечена другая работа об оде: «3) Декламационные элементы русской оды XVIII века. 4) Ода и элегия» (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 58). Замысел работы об оде как декламационном жанре отделен здесь от замысла «Оды и элегии», но при публикации в П-III автор специально указал на их связь. Располагая лишь отрывками «Оды и элегии», можно тем не менее с уверенностью утверждать, что известная тыняновская концепция русской поэзии XVIII – первой половины XIX в. складывалась с университетских лет, с занятий в Пушкинском семинарии С. А. Венгерова (см. прим. к статье «„Аргивяне", неизданная трагедия Кюхельбекера»). Возможно, обобщающая формула предложенной Тыняновым схемы – противопоставление оды и элегии – подсказана знаменитой статьей Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии...». Следует отметить, что основное внимание он уделял именно «оде», т. е. поэтическому направлению, которое уже в начале XIX в. становилось архаичным. Исследовательские интересы Тынянова во всей их широте отражены в плане под названием «Архаические течения в русской лирике XIX века», который объединял замыслы «Оды...» и его центрального историко-литературного труда «Архаисты и Пушкин» (см. ПиЕС, стр. 382–383). Однако намеченное в плане осуществлялось в виде отдельных статей (пункт 1 затронут в ПСЯ, пункты 10, 11, 13 остались нереализованными). «Ода...» и «Архаисты и Пушкин» концептуально связаны: первая статья намечает предысторию той литературной борьбы 1810–1820-х годов, которой посвящена вторая.

[а] Приводим строфу из «Оды», написанной Тыняновым к этому юбилею:

Что вижу я? Исток вод Сунских,
Что встарь Державиным воспет?
Но се — студенты, се, Жирмунский,
Тобой водимый факультет!
И где колонны, где Синоды?
И где Невы игривы воды?
Не вы стремите к высотам?
Не воды льются там, не реки:
Чувствительные человеки
Питают жар к искусствам там!

[б] 1921–1922 (АК); см. прим. к «О композиции „Евгения Онегина"».

«Контекст» «Оды...» не ограничивается этой связью – работа возникла на пересечении нескольких линий научного творчества Тынянова и его современников. Как видно из процитированного выше документа, в формулировке ее темы первоначально подчеркивался декламационный аспект; и Б. М. Эйхенбаум, перечисляя в 1925 г. основные работы представителей формальной школы за 1922–1924 гг., называет неопубликованную тогда статью Тынянова «Ода как декламационный жанр» (см. в его кн.: Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1927, стр. 146). В этом сказывается интерес к так называемой «слуховой филологии». Возникнув в трудах Э. Сиверса и его учеников, идеи изучения произносимого, звучащего стихового слова активно и критически осваивались в русской науке, начиная с пионерских работ Эйхенбаума, первые доклады которого по проблемам Ohrenphilologie состоялись в 1918 г. Эйхенбаум был склонен противопоставлять школу Сиверса (а с другой стороны, работы Б. В. Томашевского – см. указ. соч., стр. 137) стиховедению, связанному с русским символизмом,– см. сопровождаемый полемикой его список литературы по теории стиха: П-1919, стр. 167. Основными достижениями того ответвления русской поэтики, которое шло от «слуховой филологии», стали работы С. И. Бернштейна (его фундаментальное исследование «Голос Блока» появилось в печати спустя полвека после написания – см.: Блоковский сборник. II. Тарту, 1972, стр. 454–525. Публикация А. Ивича и др.; Тынянов знал эту работу – см. ПСЯ, стр. 175, прим. 14) и «Мелодика русского лирического стиха» Эйхенбаума (Пб., 1922; см. ЭП; в его кн. 1923 г. «Анна Ахматова» также уделяется большое внимание произнесению, «установке на интонацию» и т. д.). Под их руководством в Институте живого слова (1918–1923), затем в ГИИИ велись исследования по стиховому произнесению, ораторской речи и теории декламации. В органе ГИИИ появилось и подробное изложение теории Сиверса на русском языке: *Н. Коварский*. Мелодика стиха.– П-IV. Э. Сиверс, Ф. Саран (как и О. Вальцель) были почетными членами Словесного отдела ГИИИ.

Тынянов читал в Институте живого слова курс «История русской оды» (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129) и, по свидетельству Бернштейна, выступал с докладом (П-I, стр. 48). Бернштейн не указал тему (и дату) выступления; по всей вероятности, доклад касался вопросов, поднятых в ПСЯ, или был специально посвящен оде. В письме к В. Б. Шкловскому от 23 октября 1923 г. Тынянов сообщал: «[...] накопился еще один сборник по теории звучащего стиха (статьи Эйхенбаума, Томашевского, Бернштейна, моя») (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723). И здесь, по-видимому, имеется в виду статья об оде (о ПСЯ в этом письме говорится особо); упоминаемая работа Эйхенбаума – возможно, «О камерной декламации», беловой автограф ее (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 30), датированный апрелем 1923 г., имеет посвящение Тынянову. Известно также, что до 1 января 1926 г. под названием «Русская ода как декламационный жанр» работа была подготовлена в ГИИИ к печати в виде выпуска серии «Вопросы художественной речи» (П-I, стр. 158; серия не состоялась).

«Слуховая филология» оказала влияние и за пределами стиховедения. Как отмечал В. В. Виноградов, стимул к изучению передачи устной речи в художественной прозе (сказ) был получен, в частности, от «слуховой филологии» (П-I, стр. 25).

В России ряд положений «слуховой филологии» подвергся критике – в работах Бернштейна, Тынянова, Якобсона, Томашевского; в своей «Мелодике...» Эйхенбаум подробно обосновывает существенный отход от методов Сиверса (ср. полемику с Эйхенбаумом: *Жирмунский*, стр. 112–145). Тынянов, отметив научное значение акустического подхода, показал в ПСЯ, что он «не исчерпывает элементов художественного произведения, с одной стороны, и дает большее и лишнее — с другой» (стр. 43, ср. о критике Тыняновым акустического подхода: *С. И. Бернштейн*. Стих и декламация.— «Русская речь», I, Л., 1927, стр. 12). Аналогичным образом оценивал «слуховую филологию» Б. В. Томашевский в статье «Проблема стихотворного ритма» (см. в его кн.: О стихе, 1929, стр. 31; отзыв Тынянова о статье То-

машевского см. в его рецензии на альманах «Литературная мысль», II, стр. 141 наст. изд.). Именно в ответ на недостаточность и излишество акустического подхода Тынянов выдвинул свою концепцию эквивалента (текста, стиха, метра) как знака, сообщающего принцип стиховой системы, при том что сама система не получает реализации (в частности, фонической). Произнесение интересовало Тынянова не как собственно декламация и не как мелодика в смысле Эйхенбаума, а как определенная жанровая установка, направление поэтического слова, его функция в системе литературы, причем, по формулировке ПСЯ (стр. 38–39), «периоды, когда подчеркивается акустический момент, сменяются периодами, когда эта акустическая характеристика стиха видимо слабеет и выдвигаются за ее счет другие стороны стиха» (в начале 1920-х годов был зафиксирован спад литературно-общественного интереса к декламации после широкого увлечения ею в предыдущее десятилетие). Именно в этом аспекте написана «Ода...». С другой стороны, Бернштейн, занимавшийся экспериментальным изучением стиха и декламации, установил существование двух тенденций порождения стихотворной речи – декламативной и недекламативной (абстракция от звучания). Эти положения Бернштейна и Тынянова указали подход к акустике стиха в теоретическом и историческом аспектах и стали главными итогами обсуждения произносительно-слухового метода в русской поэтике.

Другой круг идей, который следует упомянуть в связи с «Одой...» и который в некоторых отношениях пересекался с произносительно-слуховой филологией, хотя возник совершенно независимо от нее и на иных основаниях, был намечен Опоязом, заново поставившим вопрос о соотношении поэтического и практического языков. «Дифференцирование понятия практического языка по разным его функциям» (Л. Якубинский) и «разграничение методов поэтического и эмоционального языка» (Р. Якобсон) привело к изучению «именно ораторской речи, как наиболее близкой из области практической, но отличающейся по функциям», к вопросу о «возрождении рядом с поэтикой риторики» (*Б. Эйхенбаум*. Литература, стр. 147–148). В этом, как и во многом другом, поэтика 20-х годов предвосхитила направление некоторых современных исследований. Ср. в рец. Якубинского на кн. В. М. Жирмунского «О композиции лирических стихотворений»: «Книжный угол», 1922, № 8, стр. 57–58; с другой стороны, в контексте полемики с формалистами: *Жирмунский*, стр. 161; иначе: *Г. Шпет*. Внутренняя форма слова. М., 1927; *В. В. Виноградов*. О художественной прозе. М.— Л., 1930, раздел «Риторика и поэтика». Ср. также: *М. Бахтин*. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, стр. 80—82.

В 1924 г. в № 1 (5) «Лефа» появилось несколько опоязовских работ о языке и ораторских приемах Ленина: Шкловского, Эйхенбаума, Якубинского, Тынянова («Словарь Ленина-полемиста»), Казанского, Томашевского (о необходимости возрождения риторики и ее соотношении с поэтикой см. особенно статьи двух последних авторов). У Эйхенбаума и Тынянова интерес к современной ораторской практике стоял в связи с осмыслением некоторых явлений поэзии футуризма как возрождения оды (см. «Анна Ахматова» — ЭП, стр. 83; неоднократные обращения к XVIII в. в «Промежутке») — жанра, расцвет которого в русской литературе происходил в эпоху, когда по традиции, восходящей к античным истокам европейской филологии, риторика была полноправной дисциплиной. В «Оде...» Тынянов и обратился к сопоставлению «Риторики» Ломоносова и его поэтической практики. В то же время на конкретном материале было показано, как в историческом развитии поэтического языка действуют две взаимообусловливающие тенденции — удаление от практического языка и приближение к нему, формирующие и соответствующие литературно-критические и нормативно-стилистические концепции.

Характеризуя семантику оды, Тынянов освещает и те вопросы, которые были поставлены им в ПСЯ. Если в книге они рассматриваются в плане общих закономерностей семантики и ритмики стиха, то в «Оде...»

в плане исследования конкретного жанра, его функционирования в процессе литературной эволюции (некоторые переклички отмечены ниже).

В этом последнем отношении «Ода...» предстает иллюстрацией к тем обобщениям, которые были сформулированы в статьях «Литературный факт» и «О литературной эволюции», в особенности к одному из них — относительно «речевой функции» литературы. В свою очередь обобщения (как и в ПСЯ) в определенной мере базировались на материале XVIII в. В «Оде...» (в этом ее существенное отличие от «Архаистов и Пушкина») и двух названных теоретических статьях Тынянов использует один терминологический аппарат (разработка его осталась в конце 20-х годов незавершенной — с основными понятиями «доминанта», «установка», «функция» (см. прим. 2 к данной статье и прим. 17 к статье «О литературной эволюции»). Очевидно, редактирование, которому Тынянов подверг текст «Оды и элегии», заключалось, в частности, во вводных методологических и терминологических замечаниях, близко следующих за статьей «О литературной эволюции».

«Ода...» — единственная статья Тынянова, целиком посвященная поэзии XVIII в.,— имеет самостоятельное значение для этой области истории русской литературы. Здесь она должна быть сопоставлена с современными ей и более поздними выдающимися работами Г. А. Гуковского. В 1923—1924 гг. Гуковский, как и Тынянов (отношения между ними, судя по упоминаниям в переписке Тынянова, не были дружескими), преподавал в ГИИИ — читал курс по XVIII в. на Высших курсах искусствоведения (*П. Н. Берков.* Введение в изучение истории русской литературы XVIII века, ч. I. Л., 1964, стр. 187—188). Тогда же была написана его книга, вышедшая только в 1927 г. («Русская поэзия XVIII века». Л., 1927, стр. 7) [в]. Первая ее глава — «Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова» прямо соотносится с «Одой...» Тынянова (см. ниже в прим.), в меньшей мере это касается главы «Первые годы поэзии Державина».

Из переписки со Шкловским видно, что Тынянов намеревался вернуться к литературе XVIII в. В связи с занятиями Матвеем Комаровым у Шкловского возник замысел совместной с Тыняновым книги по XVIII в. В сентябре — октябре 1928 г. Тынянов писал ему: «Насчет XVIII века. Знаешь что? Начнем. Ты — прозу (и журналы), я поэзию? С перемычками: „поэтич[еской]“ и „ораторской“ прозы и „прозаич[еской]“ поэзии» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723).

Намеченная совместная работа, как и более широкий замысел истории русской литературы, обсуждавшийся в переписке 1929 г., не была осуществлена. Как видно из писем, Тынянов был очень заинтересован «Матвеем Комаровым» Шкловского. Однако он остался в стороне от подобных попыток соединения опоязовских идей и социологической методы. Тынянов 30-х годов эволюционировал иначе — в направлении традиционных историко-литературных и биографических изысканий.

Приводим большую часть наброска из архива Тынянова (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 60). Зачеркнутое даем в прямых скобках.

«[Русская] ода [XVIII века] как декламационный жанр

В искусстве нет решенных вопросов и нет достигнутых результатов. Каждый результат в нем упраздняет самого себя [и диалектически вызывает противное явление]. Революции в искусстве ничего не закрепляют, они только изменяют искусство. На протяжении 30 последних лет пережито несколько литературных революций: символизм, футуризм. Революции эти результатов не закрепили, они изменили литературу. Новый, более мед-

---

[в] Сведения о докладах Гуковского см.: ГИИИ-1927, стр. 50, 57. Ср.: *Gr. Gukovskij.* Von Lomonosov bis Deržavin.— «Zeitschrift für slavische Philologie», Bd. II, 1925.

ленный период развития, как и новая „простота", развивается на фоне старых.

Борьба футуризма и его ответвлений с символизмом, жестокая и беспощадная, не имеет себе примеров в более ровной и более медленной истории поэзии XIX века. Она переносит нас в XVIII век, к его грандиозной и жестокой борьбе за формы. Вместе с тем она отвлекла внимание от другой ветви лирики [г], которая противопоставила себя символизму и, не зная, как себя назвать, назвалась было акмеизмом и последователи которой никак себя не называют. [Я назвал несколько кардинальных течений; есть течения уединенные, в которых, может быть, будущая линия развития.] На материале современности легче всего убедиться в множественности путей литературы; в их сложном соотношении, в отсутствии одной прямой линии развития искусства. Литературная борьба нашего времени неслучайна: она ведется за основные вопросы искусства. В этом отношении она напоминает некоторые эпизоды предшествовавшей литературы; и здесь и там решающую роль играет вопрос о конструктивном принципе поэзии, о том, как оформляется (и деформируется) слово. Слово — в своем составе сложное единство; в каждой конструкции оно оборачивается своей конструктивной стороной, причем остальные стороны осознаются как подчиненные, а иногда и бледнеют; этой деформацией жива поэзия; когда исчезает ее сознание, стирается искусство — и вызываются к жизни противоположные явления, которые именно своею противоположностью снова обнажают форму как деформацию группы одних факторов со стороны группы других, несущей конструктивную роль [...]»

[1] В статье «О литературной эволюции», где концепция функций литературного ряда изложена наиболее подробно, эта соотнесенность носит название синфункции. Ср. также в предисловии к сб. «Русская проза» (Л., 1926).

[2] *Б. Христиансен.* Философия искусства. Пер. Г. Федотова под ред. Е. В. Аничкова. СПб., 1911, стр. 204 и след. Б. М. Эйхенбаум ссылался на Христиансена, вводя термин «доминанта» в кн. «Мелодика русского лирического стиха» (ЭП, стр. 332) и в «Анне Ахматовой» (там же, стр. 106). Ср. также использование термина в итоговой части ретроспективной статьи Эйхенбаума «Теория формального метода» («Литература», стр. 148), в «Проблеме стихотворного ритма» Томашевского («О стихе», стр. 27). У Тынянова понятие «доминанта» связано с понятием «функция» (ср. пункт 9 «О литературной эволюции», где они употребляются так же, как в «Оде...»). Ср. другие случаи обращения к Христиансену у Тынянова (ПиЕС, стр. 382), у Шкловского (П-1919, стр. 120), *Жирмунский,* стр. 221.

В 1935 г. Р. О. Якобсон писал о термине «доминанта»: «Это было одно из наиболее фундаментальных, наиболее разработанных и наиболее продуктивных понятий в теории русского формализма» (*R. Jakobson.* Dominante.— В его кн.: Questions de poétique. P., 1973, p. 45). В Пражском лингвистическом кружке оно осмыслялось не только в плане структуры произведения, жанра, но и в плане общей теории искусства (указ. работа Якобсона; ср.: J. Mukařovsky. Estetiská funkce, norma a hodnota jako sociálni fakty (1936) — В его кн.: Studie z estetiky. [Praha], 1971. В 20-х годах это понятие стало важным инструментом анализа и в книге М. М. Бахтина о Достоевском. Ср. замечания о зарождении понятия доминанты в критике и науке начала века: *А. П. Чудаков.* Проблема целостного анализа художественной системы (О двух моделях мира писателя).— В кн.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1973.

[3] Имеется в виду рецензия Шевырева на IX и X тт. посмертных «Сочинений Александра Пушкина».— «Москвитянин», 1841, ч. V, № 9, стр. 259–

[г] Вместо слова „лирики" было „символизма".

264. Мнение Шевырева о несходстве прозы Пушкина и его современников стало, по словам Тынянова, общим для историков литературы (ПиЕС, стр. 158—159). Тынянов выдвинул собственную гипотезу о генезисе пушкинской прозы (см. там же, стр. 159—163).

[4] *Б. Эйхенбаум.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924, стр. 14—17, где анализируются оценки Шевырева, Вяземского, Кюхельбекера. Тема «Кюхельбекер и Лермонтов» интересовала Тынянова и специально — см. статью «Кюхельбекер о Лермонтове»: «Литературный современник», 1941, № 7—8.

[5] Об этом Огарев писал П. В. Анненкову 9 февраля 1854 г., сравнивая Лермонтова с Тютчевым.— П. В. Анненков и его друзья. СПб., 1892, стр. 642.

[6] См. прим. 17 к статье «О литературной эволюции».

[7] В статье «Язык Зощенки (Заметки о лексике)» — в кн.: Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., 1928, стр. 53, 56—58. Ср. те же утверждения в кн.: *В. В. Виноградов.* О художественной прозе. М.— Л., 1930, стр. 26—28.

[8] 2-я и 3-я фразы цитаты — из § 8 Риторики 1748 г. («Краткое руководство к красноречию». VII, 91, 96—97). Из предполагавшихся трех частей «Руководства» — Риторики, Оратории и Поэзии — Ломоносов закончил только первую и, хотя не создал специального «о стихотворстве учения», разработал «учение о красноречии вообще, поколику оно до прозы и до стихов касается». Тынянов исходит из того, что поэзия Ломоносова реализует принципы его риторики. Той же точки зрения придерживался Г. А. Гуковский («Русская поэзия XVIII века», стр. 16).

[9] § 1 (VII, 23). Этот труд Ломоносова — первый вариант Риторики — при жизни автора оставался в рукописи и был впервые опубликован в III т. «Сочинений М. В. Ломоносова» (СПб., 1895) М. И. Сухомлиновым.

[10] О высоком. Творение Дионисия Лонгина. Перевод Ивана Мартынова. Изд. 2-е. СПб., 1826, стр. 3. Трактат, традиционно приписывавшийся ритору Лонгину (III в. н. э.) и канонизированный Буало, изучался Ломоносовым (он читал его в переводе Буало — см. VII, 791). Этому источнику Тынянов придавал большое значение в связи с эстетикой высокого в русской поэзии 1810—1820-х годов, в частности у Кюхельбекера. См.: *В. К. Кюхельбекер.* Лирика и поэмы, т. I. Л. 1939, стр. X; ПиЕС — по именному указателю, особ. стр. 240; ПСЯ., стр. 108—110. Новейшее изд. трактата псевдо-Лонгина: О возвышенном. Пер., ст. и прим. Н. А. Чистяковой. М.— Л., 1966 (там же библиография). Ср.: *N. Hertz.* Lecture de Longin.— «Poética», 15. 1973.

[11] О трактате Ломоносова как грамматике идей и риторических общих мест см.: *В. В. Виноградов.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938, стр. 116—120.

[12] В «Слове о богатом, различном, искусном и несходственном витийстве» (1744). О полемике в этом трактате с Риторикой Ломоносова см.: *Г. А. Гуковский.* Тредиаковский как теоретик литературы.— В сб.: XVIII век, 6. М.— Л., 1964, стр. 66.

[13] В ПСЯ (стр. 68—76, 169—170 и др.) Тынянов подробно рассматривает «сукцессивность речевого материала в стихе» как специфическую, эстетически информативную затрудненность поэтического слова. При этом в качестве противоположного свойства практической речи мыслилась ее симультанность. Ср. у Ю. М. Лотмана («Анализ поэтического текста». Л., 1972, стр. 38—39): «Речь — цепь сигналов, однонаправленных во временной последовательности,— соотносится с существующей вне времени системой языка. [...] Художественная конструкция строится как протяженная в пространстве — она требует постоянного возврата к, казалось бы, уже выполнившему информационную роль тексту [...]». Здесь отношение «однонаправленная временная последовательность практической речи — пространственноподобная конструкция художественной речи» соответствует тыняновскому противопоставлению «симультанность практической речи — сукцессивность стиховой».

[14] Наименьшее количество строф в одах Ломоносова — 14 (хореический перевод из Фенелона, 1738), наибольшее — 44 (на прибытие Елизаветы Петровны из Москвы в Петербург, 1742).

[15] Об одической строфе см.: *К. Ф. Тарановский.* Из истории русского стиха XVIII в.— В кн.: Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.— Л., 1966; *Ю. В. Стенник.* Одическая строфа Ломоносова:— В кн.: Вопросы русской литературы. Вып. 2 (22). Львов, 1973.

[16] Из трех следующих ниже цитат две последние приведены в качестве примеров зыблющегося и отрывного периодов самим Ломоносовым в Риторике 1748 г., §§ 43—44 (VII, 123—125). Для наглядности Тынянов располагает строки иначе, чем у Ломоносова, отделяя периоды друг от друга внутри строфы.

[17] Как указал П. Н. Берков, в VII т. академического издания Ломоносова (стр. 78) – ошибочное чтение этого слова: «отдельно» (см. сб.: Академику В. В. Виноградову к его 60-летию. М., 1956, стр. 79).

[18] Здесь Тынянов расходится с Эйхенбаумом, который считал, что в оде вопросы и восклицания «не развиваются в цельную систему интонирования», интонация «как бы аккомпанирует канону логическому и лишь окрашивает собой его отвлеченные деления» (ЭП, стр. 348, 331). Близкое к Тынянову мнение выразил В. М. Жирмунский: полемизируя с Эйхенбаумом в рецензии на его книгу, он указал на ломоносовскую «Оду, выбранную из Иова», которая, как и цитируемый Тыняновым перевод оды Ж. Б. Руссо, построена на вопросительных конструкциях (*Жирмунский,* стр. 127).

[19] Переводы Ломоносова и Сумарокова были опубликованы в журнале «Полезное увеселение», 1760, январь. Об этом поэтическом состязании см.: *Г. А. Гуковский.* К вопросу о русском классицизме. Состязания и переводы.— П-IV, стр. 129–130; *его же.* Русская поэзия XVIII века, стр. 41.

[20] В русской поэтике XX в. проблема мотивированной связи между фоникой и семантикой языка (и стиха) решалась по-разному. Некоторые поэты высказывали утверждения, в принципе близкие к ломоносовским. С другой стороны, в «слове как таковом», взятом вне значения, предлагалось видеть отличие поэтического языка от практического (заумь футуристов и осмысление такого рода явлений молодой филологией, напр., в статье Шкловского «О поэзии и заумном языке» в I вып. «Сборников по теории поэтического языка», 1916; вопрос обсуждался также в связи с работами М. Граммона и К. Ниропа — см. реферат Вл. Шкловского, там же; ср.: *В. Шкловский.* Из филологических очевидностей современной науки о стихе.— «Гермес». 1919, стр. 67—68). Решительно против концепций «звуковой символики» выступали Р. О. Якобсон (с полемикой против М. Граммона — «О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским». Берлин, 1923, стр. 68) [д] и Б. М. Эйхенбаум (именно — против А. Белого, см. в его кн.: Сквозь литературу. Л., 1924, стр. 201—208; ЭП, стр. 473), а также Л. С. Выготский (в его кн.: Психология искусства. М., 1968, стр. 90—94; см. комм. Вяч. Вс. Иванова — стр. 513—514, там же литература вопроса). Эйхенбаум, однако, учитывал конкретное историко-литературное значение тех или иных попыток обоснования «звуковой символики» (см.: ЭП, стр. 480 — о Фете и Бальмонте; ср.: *Жирмунский,* стр. 146). Тынянов, который в ПСЯ разработал собственную концепцию взаимодействия семантических и фонических факторов стиха, отразившуюся и в «Оде...» (см. ниже), в данном случае ограничивается демонстрацией текста Риторики и указанием на функциональную связь соответствующих положений Ломоносова с ораторской установкой его поэзии. То же относится к ломоносовской «метрической символике», к которой Тынянов переходит непосредственно далее в статье.

[д] Иная точка зрения — в позднейшей работе Якобсона «Лингвистика и поэтика» (см.: Style in Language. Cambridge, 1964, p. 372—373).

[21] Изложение взглядов Ломоносова, данное Тредиаковским в предисловии «Для известия» в кн. «Три оды парафрастическпе псалма 143...» (СПб., 1744; перепеч. в кн.: *Тредиаковский*. Избранные произведения. М.— Л., 1963, стр. 421), в которой были помещены переложения Ломоносова, Сумарокова (ямбические) и Тредиаковского (хореическое). Ср. о ямбе и об «изображении аффектов» в стихах других размеров в «Письме о правилах российского стихотворства» Ломоносова (VII, 15). Анализ разногласий Ломоносова и Тредиаковского дан в известных работах Б. В. Томашевского, С. М. Бонди, Г. А. Гуковского, Л. И. Тимофеева и др. Вопрос, поставленный создателями новой русской поэзии, не получил окончательного решения до сих пор. Тынянов в «Архаистах и Пушкине» показал, что споры 1810—1820-х годов вокруг таких метрических и строфических форм, как гекзаметр и октава, переплетались со спорами о жанрах и шире — о функциях поэтического слова. Позднее «метрическая символика», по-видимому, приняла более «личностный» характер, основываясь преимущественно на художественном авторитете поэта. В настоящее время также имеют место научные и вненаучные попытки связать тот или иной метр с определенным кругом тем, интонаций, семантических структур и т. д. «Связь эта столь же условна, как и все конвенциональные отношения обозначаемого и обозначающего, однако, поскольку все условные связи в искусстве имеют тенденцию функционировать как иконические, возникает устойчивое стремление семантизировать размеры, приписывать им определенные значения» (*Ю. М. Лотман*. Указ. соч., стр. 57). Б. В. Томашевский считал, что «каждый размер многозначен, но область его значений всегда ограничена и не совпадает с областью, принадлежащей другому размеру» («Стих и язык». М.— Л., 1959, стр. 39). Из попыток вскрыть семантику стихотворного размера наибольший научный резонанс вызвала известная работа К. Ф. Тарановского «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» (в кн.: American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. The Hague, 1963). Ср.: *П. А. Руднев*. Метрический репертуар А. Блока.— Блоковский сборник. II. Тарту, 1972, стр. 257—258; *К. Д. Вишневский*. Русский стих XVIII — первой половины XIX века. Проблемы истории и теории. Автореф. докт. дисс. М., 1975, стр. 26—31.

[22] Сочинения Квинтилиана и Н. Коссена были в числе источников Ломоносова при работе над Риторикой. См. материал, собранный акад. М. И. Сухомлиновым в комментариях к III т. старого академического издания Ломоносова. См. также: *Е. С. Кулябко, Е. Б. Бешенковский*. Судьба библиотеки и архива М. В. Ломоносова. Л., 1975, стр. 38, 136, 200.

[23] «Указание» — термин Риторики («Когда на предлагаемую вещь указуем междометием: се, вот») — см. § 101 Риторики 1744 г. и § 218 Риторики 1748 г., где Ломоносов и приводит эту цитату из оды на день восшествия на престол Елизаветы Петровны (1746).

[24] «Идеи суть простые или сложенные. Простые состоят из одного представления, сложенные из двух или многих, между собою соединенных [...]» (Риторика 1748 г., § 4—VII, 100).

[25] Ср.: «[...] получается как бы заумный язык, но не в смысле небывалых слов, а в смысле небывалых сочетаний значений» (*Г. А. Гуковский*. Русская поэзия XVIII века, стр. 17). «Темнота» поэтического языка Ломоносова (а также содержание Риторики) трактуется рядом ученых как признак принадлежности к искусству барокко (Д. Чижевский и др.).

[26] Термин «отвращение» содержится в § 82 Риторики 1744 г. (в другом значении — в § 100, где идет речь о риторических фигурах), в § 83 используется термин «метафора». В Риторике 1748 г. Ломоносов говорит только о метафоре. О термине «извращение» см. прим. 1 на стр. 418.

[27] Неточная цитата из оды на прибытие Елизаветы Петровны из Москвы в Петербург (VIII, 93). Источник этой излюбленной ломоносовской метафоры — псалом 97,8 («реки восплещут рукою вкупе, горы возрадуются»), см.: *И. И. Солосин*. Отражение языка и образов Св. Писания и книг богослужебных в стихотворениях Ломоносова.— Изв. ОРЯС, т. XVIII, кн. 2. СПб., 1913, стр. 252, ср. 249, 273.

[28] *J. F. La Harpe.* Lycée..., T. 6. Paris, 1798, p. 96.

[29] Семантические явления, возникающие в стихе при повторе тождественных и однокоренных слов, подробно рассмотрены в ПСЯ, стр. 151—154. Ср. о приеме «повторения (наклонения)» у Сумарокова, Хераскова, Ржевского в указ. кн. Гуковского, стр. 167—168.

[30] См. § 18 и 75 Риторики 1744 г. и § 10 и 135 Риторики 1748 г. Эти положения Риторики интересно сопоставить с идеей Ф. де Соссюра об анаграмматических построениях в древней поэзии. В недавней работе Вяч. Вс. Иванова, где рассмотрены два анаграмматических стихотворения Мандельштама («Russian Literature», № 3, 1972, p. 81—87), обсуждается, в частности, поставленный Соссюром вопрос о сознательном или бессознательном применении поэтами подобных конструкций. В этом плане следует, видимо, учитывать и соответствующие сугубо рационализированные и опирающиеся на традицию рекомендации риторик типа ломоносовской (ср. в прим. к § 18 Риторики 1744 г. в III т. академического издания Ломоносова (стр. 49, особая пагинация) выдержку из латинских лекций по риторике, читавшихся слушателям Славяно-греко-латинской академии). Для Тынянова анаграмма — частный случай, покрываемый той концепцией взаимодействия семантики и фоники в условиях стиха, которая была им разработана в ПСЯ и во многом предопределила подход позднейшей филологии к анализу поэтического текста.

[31] О звуковых метафорах ср.: ПСЯ, стр. 149—151.

[32] «Российская грамматика», § 104 (VII, 427, ср. 623). Ср. Риторика 1744 г., § 137 (VII, 78).

[33] Прослеживая судьбы одического (архаистического) направления в русской поэзии, Тынянов отметил, что в XIX в. произошло — вопреки Шишкову — разделение лингвистических и литературных аспектов восходящей к Ломоносову жанрово-стилистической теории. Так, Катенин, «отказавшись от вопроса о генетическом значении церковнославянского языка [...] подчеркнул его функциональное значение» (ПиЕС, стр. 49); в отзывах о Ломоносове и Державине «Пушкин различает принципы языка и самую литературную культуру» (там же, стр. 69—70).

[34] См.: *В. Н. Вомперский.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. М., 1970; *А. В. Исаченко.* Ломоносов и теория стилей.— «Československa rusistika», 1968, № 3; *А. П. Кадлубовский.* Об источниках ломоносовского учения о трех стилях.— Почесть. Сб. статей по славяноведению, посв. проф. М. С. Дринову. Харьков, 1908.

[35] «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» (VII, 591). О значении лексической окраски слова и церковнославянизмах Ломоносова см.: ПСЯ, стр. 87—94. Отмечено, что рост числа библеизмов в одах Ломоносова начался в 1742 г. (*Л. В. Пумпянский.* Очерки по литературе первой половины XVIII в.— В кн.: XVIII век, 1. Л., 1935, стр. 102—110). П. Н. Берков связывал это с подъемом церковной проповеди, поощрявшейся правительством в начале царствования Елизаветы (*П. Н. Берков.* Ломоносов и проблема русского литературного языка.— Изв. АН СССР. Отд. общественных наук, 1937, № 1).

[36] В заметках на полях «Опытов» Батюшкова. Ср. о заимствованиях Ломоносова из Библии в заметках Пушкина «Песнь о полку Игореве найдена была...».

[37] О высоком. Творение Дионисия Лонгина. СПб., 1826, стр. 143—161. Переводчик И. Мартынов в примечаниях говорит о «погрешностях» Ломоносова и Державина (стр. 286).

[38] *N. Boileau.* Oeuvres complètes, t. IV. Paris, 1873, p. 16—18, 25—27.

[39] Ср. подборку высказываний о «пороках» в произведениях высокой поэзии — ПиЕС, стр. 92—94.

[40] Точки во втором стихе цитаты (см. VIII, 198) — в тексте Сумарокова на месте слова «Елисаветы»: имя императрицы не могло быть употреблено в критическом контексте.

[41] Эпизод с пародийными одами Сумарокова освещен П. П. Пекарским в его кн.: История императорской Академии наук, т. II. СПб., 1873,

стр. 653—656. Ломоносов воспрепятствовал напечатанию пародий: при жизни Сумарокова была опубликована только одна — «Дифирамв Пегасу». Как указал Гуковский, эта «вздорная» ода направлена против Петрова (П-III, стр. 131—133). Это указание принято в редактированном Тыняновым сб. пародий «Мнимая поэзия» (1931), где помещены «вздорные» оды; см. там же другие пародии на одическую поэзию (стр. 28—41). О соотношении поэтики Ломоносова и Петрова см. в указ. кн. Гуковского (стр. 45—47), там же — о других пародиях Сумарокова на Ломоносова (стр. 26 и 203). П. Н. Берков и Т. А. Быкова предположили, что «вздорные» оды могут рассматриваться и как автопародии (см.: *А. П. Сумароков.* Избр. произведения. Л., 1957, стр. 32; XVIII век, 5. М.—Л., 1962, стр. 384). См. также: *П. Н. Берков.* Ломоносов и литературная полемика его времени. 1750—1765. М.—Л., 1936; *Г. П. Герасимова.* Пародия и ее место в литературной полемике Ломоносова и Сумарокова (1760—1763).— Уч. зап. Волгоградского пед. ин-та им. А. С. Серафимовича, вып. 30. 1970. Тексты стихотворной полемики 1750—1760-х годов см. в изд.: Поэты XVIII века, т. 2. Л., 1972.

[42] Цитаты из «Оды вздорной II» и «Дифирамва Пегасу».

[43] Цифры неточны. Наименьшее количество строф в одах Сумарокова — 3, наибольшее — 27.

[44] Так называлась брошюра Сумарокова (1774; вошла в Полн. собр. всех соч. в стихах и прозе, ч. IX).

[45] Данную Тыняновым картину борьбы Ломоносова и Сумарокова ср. с близкими характеристиками Гуковского (указ. кн., стр. 26—28). Позднее Гуковский с иной — историко-культурной — точки зрения объяснял споры Ломоносова, Сумарокова и Тредиаковского их ролью кодификаторов русского языка и литературы в процессе формирования новой национальной культуры в послепетровскую эпоху («XVIII век», 5, стр. 102).

[46] Согласно известному автобиографическому свидетельству Державина, он пытался подражать Ломоносову, но затем «избрал [...] совсем особый путь». Гуковский рассматривал державинскую поэзию как итоговую для 1740—1770-х годов; как и Тынянов, он находил у Державина близость к Ломоносову, но отмечал и влияние Сумарокова и его школы (указ. кн., стр. 193, 198—201).

[47] Цитаты из стихотворений Державина «Тоска души», «Водопад», Тютчева — «Вчера в мечтах обвороженных...», из оды Державина «Бог». Ср. в ПСЯ те же примеры и сопоставленное с ними «Заклятье смехом» Хлебникова (стр. 151—154).

[48] «Выбранные места из переписки с друзьями» («В чем же наконец существо русской поэзии [...]»).

[49] *Г. Р. Державин.* Сочинения. С объяснительными примечаниями Я. Грота, т. VII. СПб., 1872, стр. 537 («Рассуждение о лирической поэзии или об оде»).

[50] Там же, стр. 609—610.

[51] Там же, стр. 610.

[52] Отраженной Эйхенбаум называл мелодику, которая «механически порождается ритмом», будучи фиксированно связанной с некоторыми размерами (речь шла о «монотонии» трехстопных метров — ЭП, стр. 413). Полемику с этой концепцией см.: *Жирмунский*, стр. 116—123; ср.: *Н. Коварский.* Мелодика стиха.— П-IV, стр. 44. Тынянов искал объяснение явлению отраженной мелодии в моторно-энергетических характеристиках метров (ПСЯ, стр. 183), а в целом противополагал моторно-энергетический подход к стиху и ритму — акустическому. С. И. Бернштейн, критиковавший «слуховую филологию», возражал и против выдвижения Тыняновым моторно-произносительных факторов (П-V, стр. 186—187). Любопытно противопоставление артикуляционного момента акустическому в пользу большего значения в поэзии первого у М. М. Бахтина, у которого оно получает чисто философское (эстетическое) обоснование посредством категории активности (субъекта-творца, «художественно-творящей формы»,

поэтического, в особенности лирического слова). См.: *М. Бахтин.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, стр. 66—68.

[53] Указ. соч., стр. 609.

[54] От 22 июня 1793 г.— Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 39.

[55] Имеются в виду стихотворения Жуковского «Ареопагу», в котором он отвечает на замечания по поводу его послания «К императору Александру», сделанные в письме Батюшкова к А. Тургеневу от декабря 1814 г., и два послания Жуковского к Вяземскому и В. Л. Пушкину. В одном из них («На этой почте все в стихах...») Жуковский разбирает другое свое послание к тем же адресатам — «Друзья, тот стихотворец — горе...», которое Тынянов считал источником «Смерти поэта» Лермонтова,— см. его студенческую работу, опубликованную З. А. Никитиной: «Вопросы литературы», 1964, № 10. К 1815 или 1816 г. относится послание Жуковского «К кн. Вяземскому», в котором он разбирает стихотворение адресата «Вечер на Волге». О стилистической критике у арзамасцев см.: *Л. Гинзбург.* О лирике. М.— Л., 1974, стр. 31—38. См. также: *М. И. Гиллельсон.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974, стр. 53—54.

[56] Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву, стр. 24. «Сильфида» приписывается Карамзину. Об «не-оде» см. там же, стр. 73.

[57] *Г. Р. Державин.* Указ. соч., стр. 609.

[58] Утверждение о подчиненном положении темы в структуре произведения и о вторичности фактора смены тем в процессе литературной эволюции Тынянов высказывал неоднократно. В частности, в этом смысле он указывал в статье «Валерий Брюсов» на функциональную близость литературной эротики Батюшкова и Брюсова, со ссылкой на речь Батюшкова «О влиянии легкой поэзии на язык» (ПСЯ, стр. 266). Ср. в статье «О Хлебникове»: «Метод художника, его лицо, его зрение сами вырастают в темы» (там же, стр. 291). Именно с этой точки зрения Тынянов рассматривал творчество современных поэтов («Промежуток»). В применении к отдельному произведению вопрос о теме покрывался для него вопросом об общей семантической организации текста, по отношению к которой тема мыслилась либо в ряду инвентарных понятий (фабула вне сюжета, слово в словарном значении — вне контекста), либо как мотивировка конструкции «задним числом» (Ср. в этой связи о соотношении стиля и тематики натуральной школы в интерпретации Белинского: *В. Виноградов.* Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926, стр. 203—209). Это понимание было воспринято позднейшей поэтикой. Ср. опыт возвращения к категории темы, интерпретируемой как «первоэлемент» семантической структуры текста, в работах А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова под общим заглавием «К описанию смысла связного текста» (вып. I—IV. М., 1971–1974; вып. V написан Жолковским, 1974; о понимании темы у Эйхенбаума и Тынянова — вып. I, стр. 19—22).

[59] «Аониды, или Собрание разных стихотворений», кн. II. М., 1797, стр. V—XI. Фраза, помещенная Тыняновым в скобки, в тексте альманаха дана как подстрочное примечание к предыдущей фразе. Полагают, что, говоря о «надутом описании ужасных сцен натуры» и т. д., Карамзин имел в виду С. Боброва — его «Судьбу мира, или Всемирный потоп» (см. прим. Ю. М. Лотмана в кн.: *Н. К. Карамзин.* Полн. собр. стихотворений. М.—Л., 1966, стр. 397; *М. Г. Альтшуллер.* С. С. Бобров и русская поэзия конца XVIII — начала XIX в.— «XVIII век», 6. М.— Л., 1964, стр. 232). Замечания, в связи с которыми приведена цитата, сохраняют остроту, поскольку вызвавшие полемику Тынянова характеристики сентиментализма распространены и в настоящее время.

[60] Тынянов заканчивает статью конспектом концепции, развернутой в «Архаистах и Пушкине». Ср. о державинской традиции у Кюхельбекера и Грибоедова в книге Шкловского «Розанов» (1921, стр. 12—13); *Эйхенбаум.* Литература, стр. 144.

[61] «Чтение в Беседе любителей русского слова». Чтение I. СПб., 1811, стр. III, Ср. ПиЕС, стр. 33.

[62] Ср. пункт 13 плана «Архаические течения в русской лирике XIX века»: «синтез батюшковско-шишковский: архаическая итальянская школа – Туманский, Раич, Тютчев, Ознобишин» (ПиЕС, стр. 383). См. также «Вопрос о Тютчеве» в наст. изд.

[63] Это подстрочное примечание было и в тексте первой публикации «Оды...». Толкование Маяковского, Есенина и поэзии 1920-х годов в целом посредством жанровых обозначений «ода» и «элегия» см. также в ст. «О литературной эволюции», в тезисах доклада (1933) Эйхенбаума о Мандельштаме («День поэзии». Л., 1967, стр. 167). Ср. в письме Тынянова к Шкловскому от марта — апреля 1927 г.: «Если у оды срывается голос, побеждает элегия (Есенин)» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723).

В архиве Тынянова сохранился листок с тезисами выступления, тема которого обозначена автором словами: «Что было Есениным и что стало Есениным» (запись датируется приблизительно мартом 1927 г.). Эти тезисы намечают тему «новой» оды и элегии: «Его стихи — резкий и канонический жанр — элегия, с кающимся героем со смертью героя etc. (Мюссе).

В конце XVIII в. билась ода с элегией, так теперь бьется Маяк[овский] с Есениным. Державин был разбит Жуковским.

Диапазон ораторской, возбуждающей лирики сменился камерным человеческим голосом. Литавры — гитарой. Но потом пришла очередь и элегий — их пародировали. Скоро, очень скоро для нас станут пародическими стихи Маяк[овского], как теперь пародичен насквозь Вяч. Иванов.— А потом придут пародии на есенинство, захлестывающее р[усскую] поэзию. Я говорю: ес[енин]ство... Есенин был в данном случае и больше и выше ес[енин]ства. [...] Я — человек из поколения литавр, переходящего к человеческому голосу. Я борюсь против есенинства. Но Есенин — важное предупреждение. Он — усталость, он — нейтральная база [...] Надо начинать сначала. Элегия борется с нашей одой, захлестывает ее. Но она недолговечна» (АК).

*

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ «ПРОБЛЕМА СТИХОВОЙ СЕМАНТИКИ»

Публикуется впервые. Печатается по рукописи (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1. ед. хр. 61).

Первый вариант предисловия к книге Тынянова, изданной под названием «Проблема стихотворного языка». Авторская дата: «Разлив, июль 1923 г.». Судя по типографским пометам, предисловие предназначалось для печати, но в последний момент было заменено другим.

Еще в 1919 г. в Доме искусств Тынянов читал годовой курс «Язык и образ», связанный с проблематикой будущей книги (анкета от 27 июня 1924 г.– ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129). В заявлении о перерегистрации изд-ва «Опояз» от декабря 1921 г. в числе готовящихся изданий названа книга Тынянова «Семантика поэтического языка» (ЛГАЛИ, ф. 2913, оп. 1, ед. хр. 8, л. 29 об.). В публикуемом предисловии автор указывает дату завершения работы – зима 1923 г. Тогда же он сделал в ГИИИ доклад (разделенный на два заседания: 25 февраля и 4 марта) «Проблема стиховой семантики» (ЗМ, стр. 221). В это же время части работы были читаны в Опоязе. В заседании Разряда словесных искусств ГИИИ 6 апреля 1923 г. о книге говорилось как о намеченной к печатанию в числе первых выпусков серии, названной «Вопросы поэтики» (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 1, ед. хр. 67, л. 87), но 2 мая 1923 г. было решено прежде издать книги Б. В. Томашевского («Русское стихосложение») и Б. М. Эйхенбаума («Сквозь литературу»),

выкупив их в издательстве Сахарова, где они уже были начаты печатанием (там же, л. 92). Летом 1923 г. книга была полностью готова: 5-м июля датировано опубликованное предисловие (ПСЯ, стр. 23).

В конце сентября – начале октября 1923 г. Тынянов писал В. Б. Шкловскому: «Я за это время довольно много наработал, но ни одна собака меня не хотела печатать. До сих пор лежит у меня моя „Семантика" – книжка 7–8 листов, для меня наиболее важная и центральная, покамест (теперь, кажется, уже нашлась одна собака, которая как будто соглашается печатать [...]). „Семантику" свою я должен тебе во что бы то ни стало прочесть или сообщить» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 722). 26 октября он писал тому же адресату, что книга эта, «посвященная Опоязу и тебе», уже готовится к изданию (там же). О причинах изменения заглавия Тынянов писал 14 января 1924 г. Л. Лунцу: «Если Вам интересно знать об Опоязе, то он работает, больше вглубь, чем вширь (ибо Вы не узнали бы теперь ученой литературы – все стали формалистами и кричат „и я" даже по-немецки: I-a [а]). Эйхенбаум у нас стал Августом Шлегелем, пишет много, интересно и изящно. Я печатаю не очень изящную книгу: „Проблема стихотворного языка" (название принадлежит издателю, который испугался „Стиховой семантики"). Выйдет в феврале, вероятно,– и я Вам вышлю» («Новый журнал», 1966, кн. 83, стр. 141–142).

ПСЯ занимает особое место в научном наследии Тынянова: это исследование имело целью раскрыть не механизм историко-литературного движения, а некоторые константные свойства поэтического языка. На фоне интенсивных стиховедческих штудий 10–20-х годов ПСЯ выделяется оригинальностью подхода к предмету. Оставив в стороне метрику и лишь в строго определенном аспекте касаясь фонетической и интонационно-синтаксической организации стихотворной речи, Тынянов сосредоточился на поэтической семантике (что и было отражено в авторском названии книги) и показал действие кардинальных факторов, формирующих смысл стиха. В указ. анкете от 27 июня 1924 г. он писал (имея в виду различение своих научных и критических работ от статей фельетонного типа, подписанных псевдонимом Ван-Везен): «Наиболее характерной работой для Тынянова считаю „Проблему стихотворного языка". В этой книжке дано введение или, вернее, первая часть намеченных мною работ о семантике художественной речи». «Эта книга,– говорил о ПСЯ Б. В. Томашевский в своей речи на вечере памяти Тынянова 9 января 1944 г.,– в противоположность книге „Архаисты и новаторы", еще органически не воспринята русской наукой и во многих отношениях свежа до сегодняшнего дня. Задачи, поставленные Юрием Николаевичем, остаются очередными задачами сегодняшнего литературоведения. [...] Это книга, которую надо изучать, которую надо усвоить, которую надо продолжить» (цит. по стенограмме, хранящейся у П. Г. Антокольского).

Идея глубокого воздействия словесной конструкции на значение, тыняновские анализы семантических трансформаций слова, включенного в стих, намного опередили свое время. Из всех работ Тынянова именно ПСЯ оказала самое сильное и самое плодотворное влияние на позднейшую филологию.

Публикуемый вариант предисловия отличается от напечатанного более органичной для Тынянова терминологией и шире развернутой полемикой – с теорией образа Потебни, а также с некоторыми последующими течениями в поэтике.

[1] С критикой теории образности Потебни с позиций противопоставления ей категории «построения» (ср. «конструкция» у Тынянова) впервые выступил В. Б. Шкловский. См. его работы, указ. в прим. 2 на стр. 470, а также статью «Из филологических очевидностей современной науки о стихе» («Гермес». Сб. I. Киев, 1919, стр. 67).

[а] См. в стихотворении Г. Гейне «Ослы – избиратели»: «Мы все здесь ослы! И-а! И-а!» (пер. Тынянова).

[2] Речь идет об аналогии в теории Потебни между словом и художественным произведением. На ней строится и его теория художественного творчества в целом. Трем элементам слова соответствуют три элемента произведения: внешней форме слова (членораздельному звуку) – внешняя форма поэтического произведения, его словесная воплощенность, внутренней форме слова – образы произведения (характеры, события), которые, как и в отдельном слове, не есть содержание, но знак, или символ, это содержание лишь манифестирующий. Содержание же, представляемое образом, есть третий элемент произведения; его аналог в слове – лексическое значение. Эта аналогия подчеркивает и утверждает фундаментальное положение поэтики Потебни – о поэтичности слова как субстанциональном его свойстве.

Одновременно здесь у Тынянова – скрытая полемика с Г. Г. Шпетом. Ср.: «„Памятник" [...] „Евгений Онегин" – образы; строфы, главы, предложения, „отдельные слова" – также образы» (*Г. Шпет.* Эстетические фрагменты. III. Пг., 1923, стр. 33).

[3] Имеется в виду символическое изложение (с обозначением через X, A, a) Потебней некоторых положений его теории – о значении поэтического образа, его составных частях, идее и содержании и т. п. В книге «Из записок по теории словесности» (Харьков, 1905) некоторые тексты, включающие «иксовые» обозначения, были напечатаны, как видно из сопоставления книги с рукописями Потебни (ЦГИА УССР, ф. 2045), с большими искажениями, что затемняло их смысл.

[4] У Потебни на самом деле – более широкое противопоставление: не разговорной речи и стиха, а поэзии и прозы; в последнюю он включал не только обыденную речь, но и язык и категории науки. Но для него, действительно, не было разницы между словом в стихе и словом в прозе, ибо речь шла о «поэтическом слове» и «прозаическом слове», живущем каждое собственной жизнью; и то и другое могло существовать в любом виде речи, независимо от ее принадлежности к стиху или прозе или вообще вне конструкции. Поэтому «темп, размер, созвучие» (*А. Потебня.* Из записок по теории словесности, стр. 97) – не самое существенное для поэзии. Тынянов же, ставя вопрос – в чем специфичность стихового слова и чем оно отличается «от своего прозаического двойника» (ПСЯ, стр. 75),– решал его только обращением к фактам конструкции: стиховое слово включается в ритмическое единство, где действуют (в терминологии ПСЯ) факторы тесноты стихового ряда, динамизации и сукцессивности речевого материала. Потебнианскую теорию образа Тынянов также критиковал за «игнорирование конструкции, строя» (ПСЯ, стр. 168), которые, по Тынянову, являются решающими; поэтому «не одно и то же образ стиховой и образ прозаический» (ПСЯ, стр. 170). Следует отметить, впрочем, что Тынянов, развивая свои положения о конструктивной роли ритма, об эквивалентах текста, обращался и к некоторым мыслям Потебни (см. ПСЯ, стр. 46, 40). Правда, в последнем случае, ссылаясь на указание Потебни относительно усиления ритмических элементов в эволюции поэзии, Тынянов специально оговаривает, что это указание «не имело отношения к общей системе Потебни». Неясно, однако, что можно считать «системой Потебни»,– его обобщающая работа по поэтике «Из записок по теории словесности» не была завершена, и многие фрагменты ее показывают, что в позднейшие годы теоретические взгляды Потебни времени «Мысли и языка» подвергались авторевизии, и иногда существенной.

Как сторонник психологического метода, Потебня исходил из бытия произведения в воспринимающем сознании. Но, созерцая движение слова в поле этого сознания, он пытался прежде всего постичь взаимоотношение структурных элементов самого слова и самого текста. Его последователи не пошли в этом направлении. «Единственный путь,– писал А. Г. Горнфельд,– это восхождение к автору, к его духовному миру» (*А. Горнфельд.* Пути творчества. Пг., 1922, стр. 113). Легко отходил от текста и обращался к «личному душевному складу» поэта, его «психологическому диагнозу» и Д. Н. Овсянико-Куликовский. Теорию возникновения и восприятия слова и

текста ученики Потебни расширили до зыбких пределов «психологии творчества».

[5] Полемика с В. В. Виноградовым, провозглашавшим в ряде работ (не исчерпывающих, впрочем, систему его взглядов) «проникновение в индивидуальное поэтическое сознание» «необходимым условием лингвистического анализа» (*В. Виноградов*. О символике А. Ахматовой.— «Литературная мысль». Альманах I, Пг., 1922, стр. 236). Эти же принципы – в работе Виноградова «О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски)», написанной в 1923 г., но опубликованной позже (Л., 1925).

[6] В указанной работе главной задачей, которая и была в обозначенных автором пределах выполнена, В. В. Виноградов считал «показать характерные особенности семантических сплетений в поэзии Ахматовой и обусловленные ими индивидуальные отличия в значении символов, определив пути движения словесных ассоциаций в языковом сознании поэтессы» («О символике А. Ахматовой», стр. 92).

[7] Сергей Игнатьевич Бернштейн (1892–1970) – лингвист, автор работ по стиху и проблемам звучащей художественной речи, в это время – заведующий Кабинетом изучения художественной речи при Разряде истории словесных искусств ГИИИ. С Тыняновым он был хорошо знаком еще по Петербургскому университету, где в 1912–1915 гг. занимал должность библиотекаря Пушкинского семинария (curriculum vitae от 7 мая 1924 г.– ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 2, ед. хр. 55, л. 105); в ГИИИ они вели совместный семинарий по лексикологии поэтического языка. Активное творческое сотрудничество Бернштейна и Тынянова в ГИИИ было связано именно с проблематикой ПСЯ, входившей в круг их общих научных интересов. См. также комментарии к статьям «Ода как ораторский жанр» и «Вопрос о Тютчеве».

[8] Опояз – общество изучения поэтического языка. Некоторые из основных его идей впервые были обнародованы в кн. В. Б. Шкловского «Воскрешение слова» (1914); в 1916–1919 гг. его участники группировались вокруг «Сборников по теории поэтического языка». В curriculum vitae, представленном в ГИИИ 15 октября 1920 г., В. Б. Шкловский писал: «В 1915 г. вернулся в Петербург и, организовав кружок филологов, издал первый „Сборник по теории поэтического языка" [...] В 1916 г., служа в авиационной роте, издал второй „Сборник"[6] [...] В 1917 г. поехал на фронт, был ранен в живот при июньском наступлении. Конец войны провел в Северной Персии. В 1918 г., вернувшись в Петербург, редактировал сборник „Поэтика"» (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 1, ед. хр. 66, л. 51). Согласно Р. О. Якобсону, решение о создании общества было принято на обеде в квартире О. М. Брика в феврале 1917 г. (кроме Брика и Якобсона присутствовали В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум и Л. П. Якубинский).– *R. Jakobson*. Selected Writings, v. II. The Hague – Paris, 1971, p. 529–530. См. его заметку о Брике в кн.: Michigan Slavic Materials, № 5. O. M. Brik. Two Essays on Poetic Language. An Arbor, 1964. Устав Опояза имеется в нескольких экз. в ЦГАЛИ (ф. 1646, оп. 1, ед. хр. 27; ф. 562, оп. 1, ед. хр. 812; ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 727).

Говоря об истории Опояза, следует иметь в виду, что ни в первое время своего существования, ни после Октябрьской революции, когда он «получил штамп, печать и был зарегистрирован» (*В. Шкловский*. Жили-были. М., 1966, стр. 127), «Опояз никогда не был регулярным обществом, со списком членов, общественным положением (siège social), статусом. Однако в продолжение наиболее рабочих лет он имел подобие организации в форме бюро» (*B. Tomaševskij*. La nouvelle école d'histoire littéraire en Russe.–

[6] Ценз. разреш. первого сборника – 24 августа 1916 г., второго – 24 декабря 1916 г. Сборники печатались в типографии визитных карточек З. Соколинского. На последней странице обложки стоял знак |ОМБ|, «что означает Осип Максимович Брик» (*В. Шкловский*. О Маяковском. М., 1940, стр. 95). О. М. Брик финансировал эти сборники.

«Revue des études slaves», 1928, v. VIII, p. 227). В виде свободного содружества кружок, по свидетельствам Шкловского, высказанным в беседах с комментаторами настоящего издания, существовал еще до выхода сборников и был создан им и Якубинским (с которым Шкловского в 1915 – начале 1916 г. познакомил И. А. Бодуэн де Куртенэ, заинтересовавшийся футуризмом,– он надеялся получить из поэтической зауми данные о жизненности некоторых аффиксов). Несколько позже к ним присоединился Е. Д. Поливанов, а затем Б. М. Эйхенбаум. Дневник Эйхенбаума 1917–1918 гг. (ЦГАЛИ, ф. 527, оп. 1, ед. хр. 245) показывает, что особенно интенсивным было в это время его научное общение со Шкловским и О. М. Бриком. Тынянов в записях за эти годы еще не упоминается. В общество входили также Б. А. Кушнер, Вл. Б. Шкловский. В объявлении в «Жизни искусства» (1919, 21 октября, № 273) в качестве членов указаны, кроме того, С. И. Бернштейн, А. Векслер[в], Б. А. Ларин, В. А. Пяст, Е. Г. Полонская, А. И. Пиотровский, М. А. Слонимский; Тынянов в этом объявлении не назван. Близкие к Опоязу позиции в ряде работ занимали Б. В. Томашевский, В. М. Жирмунский, В. В. Виноградов (в то же время последние существенно расходились с Опоязом и неоднократно выступали с критикой его платформы: ср. в наст. изд. прим. к рецензии на альманах «Литературная мысль», «Запискам о западной литературе», статьям «Ода как ораторский жанр», «О литературной эволюции», тезисам «Проблемы изучения литературы и языка»). Среди принимавших участие в Опоязе называли также С. М. Бонди, М. К. Клемана, Л. Н. Лунца, А. Л. Слонимского («Печать и революция», 1922, № 5, стр. 393). Брошюра А. А. Реформатского «Опыт новеллистической композиции» (М., 1922) вышла под грифом «Московский кружок Опояза. Вып. I» и с объявлением о работе кружка. В ряде статей начала 20-х годов к Опоязу близок И. А. Груздев.

Тынянов вступил в Опояз в 1919 или в 1920 г., хотя знакомство с ведущими участниками группы состоялось раньше. В автобиографии он писал: «В 1918 году встретил Виктора Шкловского и Бориса Эйхенбаума и нашел друзей. Опояз, при свече в Доме искусств спорящий о строении стиха. Голод, пустые улицы, служба и работа как никогда раньше» (ТЖЗЛ, стр. 19). Заявление в отдел печати Петроиздата о перерегистрации издательства «Опояз» от ноября 1921 г. подписано: «Председатель Виктор Шкловский. Секретарь — Ю. Тынянов» (ЛГАЛИ, ф. 2913, оп. 1, ед. хр. 8, л. 52). Это и было то бюро Опояза, о котором упоминал Томашевский (указ. соч.). Тынянов в отличие от Шкловского и Эйхенбаума не принял участия в печатной полемике вокруг Опояза (ее центральным эпизодом была дискуссия в журнале «Печать и революция», отразившая взгляд на формальный метод марксистской критики,– см. об этом во вступ. статье, а также: *П. С. Коган.* О Лефе, о формалистах, Жирмунском и Маяковском.– В его кн.: Литература этих лет (1917–1923). Иваново-Вознесенск, 1924; *А. Цейтлин.* Марксисты и формальный метод.– «Леф», 1923, № 3; *М. Шагинян.* Формальная эстетика.– В ее кн.: Литературный дневник. М., 1923). Тем больший интерес представляют документы, освещающие его позицию в одном из эпизодов этой полемики и помогающие пониманию его принципиальных научных взглядов. Речь идет о письме Тынянова к А. Г. Горнфельду в связи со статьей последнего «Формалисты и их противники» («Литературные записки», 1922, № 3), написанной по поводу резкого антиопоязовского фельетона В. Ирецкого (псевд. В. Я. Гликмана) «Максимализм» (там же) и в ряде пунктов также направленной против формалистов. Тынянов писал: «Опояз непочтителен по отношению к дилетантизму, ставшему за последнее время принудительным каноном в русской истории литературы; в первый боевой период он борется против обывательского отношения к научным вопросам, которое лишало воздуха, необходимого для начала всякой живой работы. [...] Живое течение не может (1) жить без

[в] Ученица В. Б. Шкловского по студии Дома искусств, печаталась в газ «Жизнь искусства».

полемики и мирно сосуществовать с враждебными, (2) быть осторожным и, делая шаг вперед, делать шаг назад. [...] Виктор Шкловский сменил Пыпина и Мережковского (и не шутя ведь сменил)» (ЦГАЛИ, ф. 155, оп. 1, ед. хр. 489). По тому же поводу к Горнфельду обратились Эйхенбаум и Томашевский; кроме того, Эйхенбаум одновременно со своим письмом (от 6 авг. 1922 г.) послал Горнфельду «Письмо в редакцию» «Литературных записок», подписанное этими тремя членами общества (Шкловский находился в Берлине).– ЦГАЛИ, ф. 155, оп. 1, ед. хр. 527, 479. В ответе Эйхенбауму от 11 авг. Горнфельд отказался поместить коллективное письмо в журнале (там же, ед. хр. 188). Эйхенбаум вернулся к этой полемике в известной дискуссии о формализме («Печать и революция», 1924, № 5, стр. 5–6), а Томашевский – в статье «Формальный метод» (в сб.: Современная литература. М., 1925, стр. 150–151).

Следует отметить, что уже в университете, в Пушкинском семинарии С. А. Венгерова Тынянов столкнулся с ранneформалистическими веяниями, возникшими независимо от устремлений руководителя семинария [г] и связанными отчасти с неудовлетворенностью молодого поколения филологов академической наукой, отчасти – с тем интересом к поэтике, который был принесен символизмом и поддержан поэтическими школами 10-х годов. Настойчивое тяготение к изучению литературы как искусства активно выражали такие участники семинария, как М. О. Лопатто и Г. В. Маслов (см.: *М. Лопатто.* Повести Пушкина. Опыт введения в теорию прозы.– «Пушкинист», III. Пг., 1918, стр. 3–7; ср. прим. к статье «Георгий Маслов» в наст. изд.). Тынянов начал у Венгерова в целом традиционным рефератом о «Каменном госте» (20 февраля 1914 г.; текст – ИРЛИ, ф. С. А. Венгерова), а затем, обратившись к отношениям Пушкина и Кюхельбекера, перешел к вопросам поэтического языка и жанра и определил узловую для раннего этапа его работы проблему – пародии («Ода его сиятельству графу Хвостову»). Именно этой проблеме посвящены наиболее близкие к исходной платформе Опояза работы Тынянова – «Достоевский и Гоголь» [д], «Стиховые формы Некрасова», где историческая смена литературных явлений рассматривалась как их борьба, орудием которой и выступала пародия. В статье о Некрасове он подошел и к пониманию – это оказалось важным для последующего – функциональных различий в использовании тождественных формальных элементов. Уже в этот период Тынянов стремится к созданию понятийного, терминологического аппарата, который позволил бы теоретически четко осмыслять наблюдаемые историко-литературные факты (решение этой задачи не было им завершено). В этом смысле показательна небольшая статья «Тютчев и Гейне» (особенно если сравнить ее с публикуемой в наст. изд. незаконченной монографией того же названия). Вообще внутри Опояза научным интересам Тынянова отвечали прежде всего тенденции к построению теоретически обоснованной истории литературы. «Литературный факт» – в определенном отношении переходная работа. Намеченная здесь концепция, которую можно было бы назвать концепцией литературной релятивности, подвела некоторые итоги развития идей Опояза (таких, как выведение из автоматизма, деформация материала в конст-

---

[г] Хотя непонимание Венгеровым своих студентов достигало, по устному свидетельству С. М. Бонди, курьезных пределов, широта взглядов и терпимость профессора во многом способствовали успеху семинария. Занятия вопросами стиля, стиха и т. д. проходили с его благословения. Как рассказано в дневнике К. И. Чуковского (хранится у Е. Ц. Чуковской), Тынянов уверял, что умирающий Венгеров просил сидевших у его постели Томашевского и Тынянова: «Поговорите при мне о формальном методе».

[д] С пристальным вниманием наблюдавшему за деятельностью Опояза А. И. Белецкому это исследование Тынянова представлялось даже результатом коллективной работы кружка (*А. Белецкий.* Новейшие течения в русской науке о литературе.– «Народное просвещение». Курск, 1922, № 5–6, стр. 44).

рукции и т. д.). О последнем этапе методологических исканий Тынянова, принесшем существенные отличия от раннего формализма, см. прим. к статьям «О литературной эволюции» и «Проблемы изучения литературы и языка». Поздние теоретические работы Тынянова в связи с «отходом формалистов от первоначальных позиций» рассматриваются в статье: *Д. Д. Ивлев.* Формальная школа и проблема единоцелостного анализа художественного произведения.– В кн.: Актуальные проблемы теории и истории литературы XX века. Рига, 1966.

*

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФАКТ

Впервые – «Леф», 1924, № 2, стр. 101–116 (под заглавием «О литературном факте», без посвящения). С некоторыми изменениями вошло в АиН, где датировано: 1924. Печатается по тексту АиН (об отношениях со Шкловским, которому посвящена статья, см. прим. к предисловию к АиН).

Работа над статьей относится, по-видимому, ко второй половине 1923 г.– года, когда интенсивнейшие историко-литературные и теоретические штудии предыдущего четырехлетия завершались обобщающими построениями в области стихового слова и литературы в целом.

Статью удалось напечатать не сразу. 25 мая 1924 г. (почт. штемп.) Тынянов спрашивал Шкловского: «Что ты сделал с моими статьями 1. „Мнимый Пушкин", 2. „Литературный факт" [...]? Если ничего нельзя,– пришли, пускай, по крайности, в столе лежат» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 722). Судя по письму О. М. Брика Опоязу от 13 февраля 1924 г., инициатива печатания исходила от «Лефа»: «Очень просим статью Тынянова о „литературном факте" и все прочие продукции Опояза» [а] (Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 251. Труды по русской и славянской филологии, XV, 1970, стр. 13; ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 343). Анкета от 27 июня 1924 г. показывает, что в это время статья уже печатается в «Лефе» (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129). Можно думать, что Тынянов предполагал перепечатать статью в расширенном виде: в протоколе заседания Разряда словесных искусств ГИИИ от 17 декабря 1924 г. в списке трудов, намечавшихся к печати, значится «Литературный факт» (ЛГАЛИ, ф. 3289, оп. 1, ед. хр. 67).

В истории формализма – полемики, дискуссий и борьбы вокруг него – нельзя не учитывать того обстоятельства, что с первых лет деятельности Опояза, помимо принципиальной научной критики, имели широкое хождение поверхностные и приблизительные толкования и применения его теории. «Мы окружены эклектиками и эпигонами, превращающими формальный метод в некую неподвижную систему „формализма", которая служит им для выработки терминов, схем и классификаций» (*Б. Эйхенбаум.* Литература, 1927, стр. 116). От такого рода толкований предостерегал и Тынянов – ср. в уже упомянутой анкете: «О формальном методе много говорено и сейчас все более или менее формалисты. Учение о форме очень многими понимается [б] как учение о „формальном отношении к делу". Кой-кто не прочь „осудить" или пересмотреть формализм даже за то, что формалисты признают в стихе „только звуки" etc. etc. Все это, конечно, неправильно».

———

[а] В № 1 (5) «Лефа», посвященном В. И. Ленину (о работах опоязовцев для этого номера и шла главным образом речь в письме Брика), была напечатана статья Тынянова «Словарь Ленина-полемиста» (см. ПСЯ).

[б] Далее зачеркнуто: «вне учения о функции – это приводит к складу номенклатуры и к классификации, в которой рядышком отлично уживаются „1-я любовь Пушкина" и „Русская девушка Тургенева" и пр. (Впрочем, об этом я говорю в своей книжке о семантике)».

Статья Тынянова, пересматривавшая некоторые основные категории литературоведения, была заметным движением вперед в развитии опоязовских идей. Ее тему можно определить как литературность (пользуясь термином Р. О. Якобсона) в эволюционном аспекте. «Статья очень важная, может быть, решающая по значению» (*В. Шкловский*. Третья фабрика. М., 1926, стр. 98).

Тынянов выдвинул здесь неожиданное для филологии понятие литературного факта [в], призванное обновить и обострить видение конкретного материала, подлежащего наблюдению, описанию и интерпретации. Подобные явления, представляющие собой реакцию на застой теоретической мысли, хорошо известны в истории научного знания (ср. такую именно трактовку всей «формальной науки»: *Б. Казанский*. Идея исторической поэтики. П-I, стр. 7); показательна в этом смысле запись в дневнике Эйхенбаума: «Сегодня вел беседу со своим университетским семинаром. Боролся с канонизацией формального метода. Убеждал не теоретизировать по каждому поводу, а работать над материалом» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 245.— 1 марта 1924 г.). (Ср., впрочем, о теоретической направленности этого обращения к материалу: *T. Todorov*. La re-naissance de la poétique.— В кн.: Slavic Poetics. Essays in Honour of Kiril Taranovsky. The Hague — Paris, 1973. Ср. о соотношении метода и объекта: *T. Todorov*. Poétique. В кн.: *O. Ductor, T. Todorov, D. Sperber, M. Safouan, F. Wahl*. Qu'est ce que le structuralisme? Paris, 1968. В русском переводе: Структурализм: за и против. Сб. статей. М., «Прогресс», 1975).

«Эмпирическое» понятие литературного факта служило Тынянову отправным пунктом достаточно абстрактной концепции, развитой впоследствии в статье «О литературной эволюции», а также написанных совместно с Р. О. Якобсоном тезисах «Проблемы изучения литературы и языка».

Узловой вопрос о соотношении литературы и не-литературы решается при помощи понятия быта. Быт трактован в статье как сфера порождения некоторых текстов, которые потенциально способны приобретать художественную значимость, в то же время быт — область рудиментарного, автоматизированного искусства. Это понимание (несколько иначе изложенное в статье «О литературной эволюции») не надо смешивать с концепцией литературного быта, выдвигавшейся позднее Эйхенбаумом (см. подробней в комм. к статье «О литературной эволюции»). Однако разного рода трансформации внелитературного в специфически литературное представляли проблему, актуальную для обоих ученых, причем Эйхенбаум учитывал динамичность литературного факта в смысле Тынянова (см.: *Б. Эйхенбаум*. Мой временник. Л., 1929, стр. 55). Совпадение с лефовской «литературой факта» чисто словесное. Отношение Тынянова к Лефу достаточно ясно из шаржированной сценки, опубликованной под названием «Сон» (конец 20-х годов, см.: ТЖЗЛ, стр. 34—36). Приводим набросок, в котором полемика с Лефом поясняет и «Литературный факт», именно — принцип соотносительной ценности «факта» и условности в искусстве:

«Макар Девушкин, „бедный человек", когда хотел выразить восхищение современной ему литературой, писал словами Достоевского: „поучение и документ". Документы появились сейчас в большом числе и конкурируют с художественной литературой, очень успешно. Чем это вызвано и что предсказывает, трудно сказать. Вызвано это, по всей вероятности, сверхнатурализмом читателя и предсказывает, может быть, небывалый спрос на чисто литературную условность. (А не, как думают лефы, полную отмену литературы. Впрочем, каждая партия в литературе отменяет ли-

---

[в] Отметим, впрочем, постановку вопроса об «опознании фактов изучения» у А. П. Скафтымова: «Теперь литературный факт, даже при наличности его непосредственного восприятия, предстоит как нечто искомое и для научного сознания весьма далекое и трудное» («К вопросу о соотношении теоретического и исторического знания в истории литературы».— Ученые записки Гос. Саратовского университета, т. I, вып. 3. 1923, стр. 56).

тературу кроме себя). Натурализм зрителя ведет к условности в театре. Почему? Потому что содействует выяснению подлинной природы его, границ с другими искусствами. В основе театра лежит колоссальная условность (Пушкин). В основе литературы также. Собственно говоря, мы замалчиваем основу: человек читает откровенные известия о каких-то чужих и ему по большей части незнакомых лицах и соображения по поводу... Иногда и об авторе. Причем это его вовсе не касается. Такова величайшая условность литературы, имеющей в быту таких родственников, как сплетня, болтовня приятелей» (АК).

С самого начала в противоположении теории литературного факта — схоластической филологии определяющим было представление об эволюции литературы. В анкете от 27 июня 1924 г. Тынянов, сообщая о печатании «Литературного факта», так пояснял проблематику работы: «о понятии эволюции в литературе». Он писал далее: «Для меня как историка литературы — „формальный" метод важен тем, что дает возможность построить историю литературы (что явно не удалось ни Пыпину, ни Гершензону) как эволюцию форм [...]».

Концепция литературной эволюции, по мысли Тынянова, должна была стать основой будущей научной истории литературы. Начав с отрицания «статических» определений литературы, Тынянов делает попытку дать свое определение, позволяющее в любой точке литературной эволюции идентифицировать данный факт как литературный.

«Литература есть динамическая речевая конструкция» — чтобы уяснить себе эту формулировку (недостаточную эксплицитность своих положений признавал сам Тынянов — см. «Предисловие к АиН» — наст. изд. стр. 396), нелишне проследить за употреблением характерного для него термина «динамика (динамизация, динамический)». Динамика — базовая категория филологического мышления Тынянова, организующая его суждения всех уровней. Если приведенное определение располагается на высшем уровне, то низший займет утверждение о динамизации слова в стихе. Это явление в предельном выражении Тынянов демонстрировал на примере стихотворных конструкций из однокоренных слов, дающих «ощущение протекания слова, динамизацию его» [г] («Ода как ораторский жанр»); вообще, динамизация ведет к специфическим для стиха изменениям значения слова. На других уровнях: герой есть смысловой итог некоторого динамического процесса — движения от начала к концу произведения; фабулу можно представить как статическую схему, но сюжет — динамическая реальность произведения. И всякое литературное произведение есть «развертывающаяся динамическая целостность» [д]. (Ср. запись от 9 июля 1922 г. в дневнике Эйхенбаума о беседе с Тыняновым: «Сегодня говорили о термине „композиция". Термин изжитой. Он предлагает — „динамика", чтобы избегнуть статического элемента».— ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 244; ср. ПСЯ, стр. 27—28). Наконец, еще одна модификация динамического — литературная эволюция. Но если, согласно ПСЯ, в понятие протекания или развертывания на уровне конструкции отдельного произведения или тем

[г] Ср. об актуализации в поэтическом языке «всех сторон лингвистической системы» в «Тезисах» ПЛК (1929 г.): Пражский лингвистический кружок. М., 1967, стр. 29—32. Ср. также ранее: *Г. Винокур.* Поэтика. Лингвистика. Социология (методологическая справка).— «Леф», 1923, № 3, стр. 109—110. Идея динамизации слова в стихе, уходящая корнями в раннеопоязовскую проблематику, именно у Тынянова и в вышеупомянутых работах получила выражение, связывающее ее с современной поэтикой.

[д] О статическом и динамическом в связи с этим определением Тынянова см.: *Ю. М. Лотман.* О некоторых принципиальных трудностях в структурном описании текста.— В кн.: Труды по знаковым системам, IV. Тарту, 1969; ср. *его же.* Динамическая модель семиотической системы. М., 1974 (предварительные публикации Проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике Ин-та русского языка, вып. 60).

более слова «вовсе не обязательно вносить временной оттенок» — «динамика может быть взята сама по себе, вне времени, как чистое движение», то на уровне целого литературного ряда динамика понимается Тыняновым во временном, эволюционном аспекте. Ср. прим. 16.

Тынянов дал два варианта теории литературной эволюции: первый в «Литературном факте», второй (в развитие предыдущего) — в статье «О литературной эволюции». Второй вариант выдвигал существенно новую концепцию, основанную на идее системности, первый сохраняет близость к идеям раннего Опояза. Центральная его часть — схема (4 этапа) автоматизации и деавтоматизации (т. е. поддержания динамизма) конструктивного принципа в процессе литературной эволюции. Двигатель ее мыслится как некое объективное требование художественной новизны (ср. «диалектическое самосоздавание новых форм» у Шкловского), необходимо сопровождающее функционирование искусства. При этом Тынянов подчеркивал возможность эстетически значимого использования «старого» в функции «нового» (как раз этот аспект отражен в предлагавшемся Шкловским названии итоговой книги Тынянова: «Архаисты — новаторы»), но исключил из рассмотрения такие типы искусства, которым известно принципиально иное соотношение «старого» и «нового», чем сложившееся в европейском искусстве XIX и особенно XX в. В этом смысле справедливо полемическое утверждение П. Н. Медведева о том, что на представления Опояза о литературном развитии повлияли скандалы и эпатаж футуристов. П. Медведев подвергал критике самую правомочность употребления термина «эволюция» в смысле Тынянова: «По формалистической концепции между сменяющимися в истории литературы формами нет никакого отношения эволюционного характера, как бы широко мы ни понимали слова „эволюция“ и „развитие“ [...]. Борьба и смена вовсе не являются принципом эволюции [...]. Для того чтобы обнаружить эволюционную связь, нужно показать нечто совсем другое: нужно показать, что два явления существенно связаны между собой и одно — предшествующее — существенно и необходимо определяет другое — последующее. Этого-то как раз Тынянов и не показывает» (*П. Н. Медведев.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, стр. 220—221) [e]. Методологическая критика Медведева влечет за собой сложный вопрос, связанный с явившимися в конце XIX в. в Европе (Ф. Брюнетьер, Ш. Летурно и др.) и в России (Н. И. Кареев, А. Н. Веселовский) попытками применения эволюционной точки зрения к вопросу о происхождении и жизни литературных явлений. Уже академическая традиция, которой противопоставлял себя Опояз, выдвинула понимание эволюции как эволюции форм (см. об этом: *В. Н. Перетц.* Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914, стр. 30—31 и др., и особенно: *его же.* Краткий очерк методологии истории русской литературы. Пг., 1922). Работа Тынянова над теорией литературной эволюции шла в двух направлениях — осознания самого объекта изучения и уяснения механизма эволюционно-исторического процесса.

В отличие от закрепившегося под влиянием определенных направлений биологии XIX в. представления об эволюции как области закономерностей, плавного и обусловленного перетекания из одного состояния в другое — в противовес резкой и радикальной смене качества, Тынянов вводил такое ее понимание, которое совмещало в себе оба признака (ср. в «Промежутке»: «взрыв, планомерно проведенный»). Двигателем эволюции оказывались смещение, сдвиг, мутация, скачок. Два звена эволюционной цепи могли не быть существенно, а тем более необходимо (ср. Медведев) связаны; новое качество могло являться сбоку. Интересная параллель тыняновскому пониманию — в работах Е. Д. Поливанова, где настойчиво обсуждался вопрос о постепенном (градуальном) и внезапном (мутационном, или революционном) характере изменений в языке (*Е. Д. Поливанов.* Статьи по общему языкознанию. М., 1968, стр. 90). Отметим характерную

---

[e] Как известно, книга Медведева отразила взгляды М. М. Бахтина.

оговорку в одной из статей — именуя некие историко-фонетические процессы постепенными (немутационными), Поливанов делает к этим словам сноску: «или, как иногда говорят, эволюционными» (указ. соч., стр. 112). Следом того, что новое понимание эволюции еще не устоялось, явилось двоящееся употребление понятия в статье Тынянова — ср. на стр. 256: *«не планомерная эволюция, а скачок»*.

Таким образом, источник представлений Тынянова об эволюции — синкретичен, что будет видно и в дальнейшей его работе над проблемой, где, впрочем, получат преобладание источники лингвистические.

По Тынянову, новый литературный признак возникает «на основе „случайных" результатов и „случайных" выпадов, ошибок», т. е. нарушений художественной нормы. Напрашивается аналогия с методом «проб и ошибок» с последующим закреплением мутаций в биологической эволюции *; возникший феномен есть, таким образом, своеобразный литературный мутант, который, конечно, не обязан отклоняться только в сторону, предначертанную теорией, а может явить собою любое новое неожиданное литературное качество (литературе «закажут Индию, а она откроет Америку»,— «Литературное сегодня»).

С точки зрения современного искусствоведения, ограничения, которые должны быть сделаны по отношению к построениям Тынянова, очевидны: его выводы, обобщающие эстетический опыт преимущественно двух последних столетий, неприложимы к более обширной области художественных явлений, в частности к фольклору и средневековому искусству. Ссылаясь на «Литературный факт», Д. С. Лихачев отмечает: «[...] Динамические элементы литературы, которые так подчеркивал Ю. Тынянов, играли в средневековой литературе заметно меньшую роль, чем в литературе новой» (*Д. С. Лихачев.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, стр. 111—113; ср. *его же.* Литературный этикет русского средневековья.— В кн.: Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961). Бесспорным же для современной науки представляется сформулированное в статье условие корректного подхода к историко-литературному объекту: построение таких исторических проекций рассматриваемого текста, которые в максимально возможной степени компенсировали бы временну́ю (и смысловую, культурную) его удаленность от наблюдателя. Кажущееся очень простым, это требование получило у Тынянова всю полноту методологической содержательности и сохраняет ее до сих пор, предупреждая против характерного для гуманитарного знания смешения оценки и описания, «апперцептивного багажа» исследователя и культурного языка минувшей эпохи. Ср.: *Р. Якобсон.* О художественном реализме (1921).— В кн.: Michigan Slavic Materials. Readings in Russian Poetics. № 2. Ann Arbor, 1962. Ср. также прим. 13. Многократно и многосторонне отражена была позднейшей научной мыслью (поэтикой, культурологией) идея текучести границ между литературой и не-литературой.

Темы, затронутые в статье, активно дискутируются в науке спустя пятьдесят лет после ее написания. Так, положения об автоматизации и

---

* Некоторые рабочие записи Тынянова дают основания для подобных параллелей: «жанр как ген» (АК). Аналогия с актуальными понятиями биологической науки 20-х годов могли быть результатом общения с Л. А. Зильбером (1894—1966), которого связывала с Тыняновым многолетняя дружба (Зильберу посвящена статья «Архаисты и Пушкин»; см. также прим. 23 к ст. «О литературной эволюции»). Биологические аналогии в суждениях об эволюции литературы неоднократно встречаются у В. Шкловского. Ср. еще у Н. Бурлюка: «Словесная жизнь тождественна естественной, в ней также царят положения вроде дарвиновских и де-фризовских» («Футуристы», 1914, № 1—2, стр. 84). Сообщение Якобсона в письме к Шкловскому от 26 февраля 1929 г.: «Прочел с увлечением книгу Берга о „Номогенезе"» — может служить указанием на одну из возможных тем его бесед с Тыняновым в Праге (см. прим. к «Проблемам изучения литературы и языка»).

деавтоматизации разработаны в настоящее время с точки зрения теории информации. Вопрос об определении литературы, остро сформулированный Тыняновым, несомненно, оказал влияние на позднейшие лингвистические и семиотические исследования. Ср., например, утверждение: «Для любого текста существует вероятность превращения в литературу» («Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала».— В сб.: Структурно-типологические исследования. М., 1962, стр. 154); ср. *А. А. Хилл.* Программа определения понятия «литература».— В сб.: Семиотика и искусствометрия. М., 1972. См. особенно *J. Mukařovsky.* Esteticka funkce, norma a hodnota jako sociálni fakty (1936).— В его кн.: Studie z estetiky. [Praha], 1971 (перевод в кн.: Труды по знаковым системам, VII. Тарту, 1975). *Ю. М. Лотман.* О содержании и структуре понятия «художественная литература».— В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. Ср. также: *T. Todorov.* The Place of Style in Structure of the Text.— In: Literary Style. A Symposium. London and New York, 1971, p. 31—32.

Однако некоторые идеи Тынянова не получили развития в позднейшей филологии. Таково введенное в статье «Литературный факт» понятие «литературной личности», противопоставленное «индивидуальности литератора», «личности творца» — в том самом отношении, в котором эволюция и смена литературных явлений противопоставлена у него «психологическому генезису» явления (см. также статью «Тютчев и Гейне»).

К этой же проблеме подходил и Б. В. Томашевский, указавший на эпохи, когда биография выступает вперед — причем в разных аспектах (одной эпохе поэт, писатель нужен как «хороший человек», другой — как «плохой»). Рассуждения Томашевского о «поэтах с биографией и без оной — таких, у которых мы не найдем никакого поэтического образа автора»,— это, в сущности, иными словами и более пространно и детально, чем у Тынянова, выраженная идея «литературной личности» (см.: *Б. Томашевский.* Литература и биография.— «Книга и революция», 1923, № 4 (28), стр. 8. Разбор «лирической биографии» Блока близок идеям Тынянова, выраженным двумя годами ранее в статье «Блок»,— см. в наст. изд.). Не оговаривая специально этих подразделений, Тынянов их подразумевает. В статье «О литературной эволюции» (пункт 11) они введены уже прямо — по-видимому, с учетом работы Томашевского. «Литературная личность» в его понимании — это, в частности, та условная биография (портрет, жизненные события и проч.), которая воссоздается читателем по стихам поэта,— однако лишь в том случае, если есть авторская установка на эту личность, неважно, намеренная или непреднамеренная. Отсюда среди прочего следует, что старая традиция жизнеописаний вдохновенных поэтов должна быть рассмотрена в одних случаях как конструирование биографии «литературной личности», а не реального лица, в других же — как искусственное построение легенды о писателе там, где установки на нее нет в его творчестве [3]. Совпадение этой биографии с реальной может быть рассматриваемо как частный случай.

В отличие от «лирического героя», который мог, по-видимому, связываться и с представлением об одном каком-нибудь тексте, «литературная личность» — категория более широкая, преимущественно межтекстовая — относящаяся ко многим или ко всем текстам писателя. С большой определенностью очерченная Тыняновым, она осталась им, однако, не разработанной, и позднее научная традиция не двинулась далее самого общего признания ее плодотворности. (Ср.— в ином плане — концепцию «образа автора» у В. В. Виноградова.)

Категория «литературной личности» важна была Тынянову как частный аспект его теории литературной эволюции. Поэтому он мало отдал внимания разработке вопроса о биографии писателя и границах ее истори-

[3] С этим связывалось и раннеопоязовское понимание места биографии в историко-литературных изучениях. Ср. в одной из лекций Б. Эйхенбаума 1918 г. («Вопросы литературы», 1973, № 10, стр. 65).

ко-литературного изучения, остановившись на первом, наиболее важном для научной ситуации тех лет этапе решительного отделения биографии от литературы, и работы его о поэтах-современниках стали практическим приложением этих представлений (ср. реакцию критики, воспитанной на полном слиянии рассуждений о жизни, личности поэта и о его поэзии,— см. прим. к статье «Блок»). Важным свидетельством намерения Тынянова возвратиться к проблеме биографии является письмо его к Шкловскому от 5 марта 1929 г.: «Необходимо осознать биографию, чтобы она впряглась в историю литературы, а не бежала, как жеребенок, рядом. „Люди" в литературе — это циклизация вокруг имени — героя; и применение приемов на других отраслях, проба их, прежде чем пустить в литературу; и нет „единства" и „цельности", а есть система отношений к разным деятельностям, причем изменение одного типа отношений, напр. в области полит[ической] деятельности, может быть комбинаторно связано с другим типом, скажем, отношением к языку или литературе (Грибоедов, Пушкин). Вообще, личность не резервуар с эманациями в виде литературы и т. п., а поперечный разрез деятельностей, с комбинаторной эволюцией рядов. Я еще не додумал, буду думать» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 724). По-видимому, поиски были направлены в русло такого понимания биографии как предмета изучения, которое устанавливало бы некий изоморфизм между эволюцией литературы и эволюцией личности писателя («„люди" в литературе»). Личность (и биография) художника, таким образом, мыслилась не психологически и не психоаналитически, а в духе той концепции системной соотнесенности элементов, которая уже была выдвинута к этому времени в статье «О литературной эволюции». «Связь «жизни» и «творчества» предстояла как сложнейшая и не решаемая в плоскости чисто фактологической проблема. В иерархии исследований, намечавшихся Тыняновым в конце 20-х годов и оставшихся неосуществленными, это была проблема того же порядка, что и взаимодействие литературного ряда и «дальнейших рядов» (о последнем см. особенно «Проблемы изучения литературы и языка»).

Отметим здесь как, вероятно, первую и до настоящего времени остававшуюся неизвестной попытку Тынянова подойти к установлению связи «жизни» и «творчества» — его студенческий реферат о «Каменном госте», где итогом рассмотрения трагедии становится констатация ее автобиографического генезиса с жесткой причинной мотивировкой: «Но почему такою сдержанною силою пережитого полны спокойные стихи драмы? Потому что драма Дон Гуана это драма Пушкина. Вспомним, что значил для него 1830 год, летом которого был написан „Каменный гость" [...] И оба они были так же одиноки, так же неподходящи к окружающей среде. Оба они поэты, оба жадные до жизни, необузданные люди» (ИРЛИ, ф. С. А. Венгерова). Примечательно, что под этим же углом зрения трагедия была рассмотрена через тридцать с лишним лет в работе А. А. Ахматовой «„Каменный гость" Пушкина». Небезынтересны некоторые прямые совпадения ее наблюдений с юношескими штудиями Тынянова (ср., напр.: «Внимательно читая „Каменного гостя", мы делаем неожиданное открытие: „Дон Гуан — поэт"».— Пушкин. Исследования и материалы, т. II., М.— Л., 1958, стр. 187). Второй попыткой этого рода можно считать незаконченную монографию «Тютчев и Гейне», где некоторые произведения обоих поэтов возводятся к эпизодам их биографии. Далее Тынянов резко отходит от биографически-генетического подхода (указав в статье «Тютчев и Гейне» лишь в общем виде границы научного его применения), сосредоточившись на проблемах эволюции. С середины двадцатых годов уже не в науке при современном ее состоянии, а в литературе полагает Тынянов место всем притязаниям обосновать творчество биографией и историей («Смерть Вазир-Мухтара»). Единственным в своем роде опытом была статья 1928 г. «О Хлебникове», где выстроена некая связь между поэтическим миром и «судьбой». Здесь же наиболее резко высказано предостережение: «Не нужно отделываться от человека его биографией» (ПСЯ, стр. 299). В дальнейшем стремление «впрячь» биографию в историю литературы осталось нереализованным;

в статьях «Пушкин и Кюхельбекер»; «Безыменная любовь» (см. ПиЕС) проблема биографии решается Тыняновым в традиционном источниковедческом смысле.

[1] Полемика с концепцией А. А. Смирнова, подробно развитая Тыняновым ранее — в рец. на альманах «Литературная мысль». Обзор определений понятия «литература» в русской и европейской науке, главным образом XIX в., см.: *Л. И. Пономарев.* Об определении литературы. Казань, 1912, и особенно — в кн. В. Н. Перетца «Из лекций по методологии истории русской литературы» (Киев, 1914). Отталкивание от них очевидно в статье Тынянова; дальнейшие его слова: «хорошо еще, если по старинке пишут, что словесность — это решительно все написанное», отсылают, можно полагать, к определению Г. Пауля, сочувственно выделенному Перетцем из всех других: «все, что сохранилось до нас в словесной форме, в ней выражено и распространяется» (указ. соч., стр. 221). Отметим здесь же несомненную близость раннему Опоязу некоторых положений Перетца, утверждавшего целью историка литературы «изучение формальной стороны литературных произведений, того, „как" выразил поэт свою идею, а не того, „что" выразил он» (указ. соч., стр. 221; об отношении к Перетцу членов Венгеровского семинария см. также прим. 2 к ст. «Георгий Маслов»).

[2] Очевидные отголоски полемики с этими определениями, развернутой в известных ранних статьях Шкловского.

[3] Пушкин о сюжете «Братьев-разбойников» в письме к Вяземскому от 15 окт. 1823 г. (XIII, 70).

[4] «Опровержение на критики».

[5] В этом абзаце в журнальном варианте вместо текста «Понятие „величины" есть ∞ законы конструкции» было: «Величина конструкции определяет законы конструкции».

[6] «Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825); о роли пародических рифм «регистратор — литератор» и «сенатор — регистратор» в снижении героя см. ПиЕС, стр. 117—118.

[7] В середине 20-х годов эта проблема широко обсуждалась. В статье «Журнал как литературная форма» Шкловский писал, что «русскую журналистику изучали без учета формы журнала [...] Заметки выщипывались из журнала в собрание сочинений, и там они сразу приобретали почтенный вид [...] Журнал может существовать теперь только как своеобразная литературная форма. Он должен держаться не только интересом отдельных частей, а интересом их связи» («Гамбургский счет». Л., 1928, стр. 114, 116). Б. Эйхенбаум в 1929 г. издал «Мой временник» — книгу, составленную по типу журнала, с отделами (целиком написанными им единолично) «Словесность», «Наука», «Критика», «Смесь». См. статью «Журнал, критик, читатель и писатель» в наст. изд., а также написанное в соавторстве с Б. В. Казанским предисловие Тынянова к сб. «Фельетон» (Л., 1927).

[8] Литературная критика 1930-х годов пыталась уловить этот «противоток» в современном литературном процессе: «За последние пять-шесть лет советский очерк пережил сложную эволюцию [...] Очерк из литературных низов поднимается до уровня „высокой" литературы. В профессиональном писательском жаргоне появляется термин „очерковый рассказ". Стираются границы между очерковой и сюжетной прозой. Очерк оказывает стилистическое воздействие на беллетристические жанры, в свою очередь заимствуя специфические романные и новеллистические приемы» (*Т. Гриц.* Опасная дистанция.— «Литературный критик», 1934, № 12, стр. 163). Ср. с этим представление о системе прозаических жанров указанного времени и соотносительной «ценности» каждого отдельного жанра, о «легкости» его или «трудности», основанное на живом литературном чувстве писателя-современника: «Ведь у нас охотничьи рассказы, маленькие рассказы прекратили писать [...] Теперь явилась литература романа. Роман — легче, чем очерк. Чтобы написать очерк, нужно проработать материал, а для романа не нужно (аплодисменты). Чем бездарнее человек — тем легче написать роман.

Укажите каждого любого человека на улице — я его научу писать роман» (выступление М. М. Пришвина на заседании 1-го расширенного пленума Оргкомитета ССП, 1932; цит. по стенограмме — ИМЛИ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 18, стр. 243—244). Ср. письмо участника дискуссии «Эпопея-фельетон» о современном романисте, который «растягивает фельетон или очерк на десять листов и думает, что написал эпопею» («Читатель и писатель», 1928, № 12, стр. 5).

[9] «Недавно казалось, что все дело — в создании авантюрного романа, которого до сих пор русская литература почти не имела. На мысль об этом особенно наводило массовое увлечение кинематографом и переводными романами авантюрного типа. Кризис, однако, идет глубже. Переводные романы заполняют собой пустоту книжных лавок и досуг обывателя — не больше» (*Б. Эйхенбаум*. В поисках жанра.— «Русский современник», 1924, № 3, стр. 229).

[10] См. «Литературное сегодня» и примечания.

[11] Неточность: А. А. Крылов умер в 1829 г.

[12] Неточные цитаты из письма к Дельвигу (не позже 8 июня 1825 г.) и из «Путешествия из Москвы в Петербург».

[13] Ср. в «Тезисах» ПЛК: «Исследователь должен избегать эгоцентризма, то есть анализа и оценки поэтических явлений прошлого или поэтических явлений других народов с точки зрения своих собственных поэтических навыков и художественных норм, привитых ему воспитанием».— «Пражский лингвистический кружок», стр. 31. Ср., напр.: *B. Weinberg*. Les rapports entre l'histoire littéraire et l'analyse formelle. In: Stil- und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg. Heidelberg, 1959, S. 79.

[14] Полемика с психологической школой русской филологии, начавшаяся еще с первых выступлений Шкловского (см. «Предисловие к книге „Проблема стиховой семантики"» и рец. на кн. Т. Райнова о Потебне в наст. изд.). Вместе с тем «генетически» здесь можно усмотреть некоторый импульс от немецкой поэтики, хорошо знакомой Тынянову и к концу 1910-х — началу 1920-х годов уже в значительной мере антипсихологической. Это проявлялось и в критике психологизма немецкими нормативистами, и в широком распространении полярных ему формальных штудий в области изобразительных искусств (Г. Вельфлин и его школа), и в перенесении категорий искусствознания в изучение словесного творчества (работы Ф. Штриха, а также О. Вальцеля, применявшего в литературе, кроме вельфлиновских, типологические категории Г. Зиммеля), и в появлении ряда трудов, связанных с проблемами композиции (О. Ш. Флешенберг, школа Б. Зейферта), морфологии романа (В. Дибелиус), вопросами повествовательной техники, типов рассказчиков и т. п. (К. Фридеманн, Э. Гирт, К. Форстройтер). См. у О. Вальцеля (в его возражениях О. Рутцу): «Лучше пока отказаться от так называемого психологического исследования самого поэта и его творчества. Наиболее важные задачи в области изучения формы разрешит лишь тот, кто сумеет ради творения забыть о самом творце» (*О. Вальцель*. Проблема формы в поэзии. Пг., 1923, стр. 38; 1-е нем. изд.— 1916, 2-е — 1919 г.). В то же время не приходится, конечно, говорить о зависимости Опояза от немецкого искусствоведения и поэтики. И Эйхенбаум ясно понимал самостоятельность и значение опоязовских принципов на фоне немецкой академической науки, когда утверждал, что в области изучения поэтики прозы «формалисты были зачинателями, если не считать некоторых западных работ, совпадавших с нами по отдельным наблюдениям (напр., *W. Dibelius*. Englische Romankunst. 1910), но далеких от наших теоретических проблем и принципов» (*Б. Эйхенбаум*. Литература. Л., 1927, стр. 134). 22 марта 1927 г. он писал Шкловскому о гахновских сборниках «Художественная форма» и «Ars poetica»: «На наши работы не ссылаются, хотя таскают у нас и термины, и все,— ссылаются только на немцев [...] в Германии, видишь ли, все давно открыто еще при Гете, а мы думаем, что делаем открытия» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 782). Текстуально близкие оценки — в дневниковой записи Эйхенбаума от этого же

числа: «Ссылки почти исключительно на немецкую науку — московские теоретики признают только Шпета [...] и немцев» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 247) *. Вопрос о «приоритете» и ранее был предметом полемики вокруг Опояза. Ср., в частности, полемику Эйхенбаума с А. Г. Горнфельдом — «Печать и революция», 1924, № 5, стр. 5—6 и более подробно в письме Эйхенбаума, Тынянова и Томашевского в редакцию «Литературных записок» — см. об этом эпизоде на стр. 506 наст. изд. Ср. мнение о влиянии К. Фридеманн на Эйхенбаума: *В. Виноградов*. Гоголь и натуральная школа. Л., 1925, стр. 13. Ср. также об отношении филологов ГИИИ к Г. Г. Шпету: *В. В. Виноградов*. Из истории изучения поэтики (20-е годы).- Изв. АН СССР. Серия литературы и языка, 1975, т. 34, вып. 3, стр. 265.

В статье отразилась также недавняя полемика Тынянова с традиционным пушкиноведением (см. прим. 27) и с авторами альманаха «Литературная мысль» (см. прим. 1). Ср. аналогичную полемику с психологическими методами в книге Томашевского, в эти годы в значительной мере разделявшего идеи Опояза (*Б. Томашевский*. Пушкин. Л., 1925, стр. 57), и объяснение антипсихологических тенденций в кн.: *Б. М. Энгельгардт*. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927, стр. 19. См. также характеристику «проекционного» метода (когда произведение принимается как данность, существующая вне пределов творческого сознания,— перенесение в филологию термина проф. Б. Кистяковского) в другой книге того же автора (и тоже читанной в виде курса в ГИИИ): *Б. М. Энгельгардт*. А. Н. Веселовский. Пг., 1924.

На это же время падает сильное антипсихологическое движение в немецкой философии – прежде всего, Э. Гуссерль. Важнейшая черта его философии – идея структурной целостности феноменов и самого динамического процесса их переживания. Интересно сравнить его мысль о психическом единстве, разворачивающемся в особом имманентном времени, не имеющем ничего общего с «обычным» временем, с положением Тынянова о динамике, взятой «вне времени, как чистое движение» (ПСЯ, стр. 28). Феноменология Гуссерля, как известно, послужила философской базой гештальтпсихологии (на русской почве идеи Гуссерля были развиты Г. Г. Шпетом). Ср.: *В. Н. Волошинов*. Марксизм и философия языка. Л., 1930, стр. 35–36.

[15] В журн. тексте после этого слова было: «но стоит сопоставить этот период с массовой лирикой для того, чтобы убедиться, что перед Пушкиным 30-х годов замыкался литературный горизонт, что в лирике к концу он – только самый остроумный и лучший собственный эпигон – и что для него открывался выход в прозу, историю и журнал».

[16] Отмечалось сходство некоторых положений Тынянова, его терминов, в частности связанных с понятием динамической конструкции, и гештальтпсихологии (*K. Pomorska*. Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance. The Hague – Paris, 1968, p. 39, 41. Ср.: *V. Erlich*. The Russian Formalism. History – Doctrine. Gravenhage, 1955, p. 133, 170–171). Действительно, можно видеть, что понятия типа «динамическая целостность произведения» сопоставимы с центральной категорией этой школы – понятием гештальта, некоей целостности, которая определяет свойства входящих в нее элементов (напр.: восприятие частей ситуации детерминируется восприятием ее целиком) и является динамическим структурным единством. Однако утверждение о каких-либо прямых связях формалистов с этой теорией было бы малоубедительным. Хотя первые работы школы появились еще в 1910-х годах (М. Вертхеймер), ее главные теоретические труды увидели свет только в 1920-х годах (орган школы журнал «Psychologische Forschung»

---

* Ср. рец. Н. Л. Степанова на сб. «Ars poetica» («Звезда», 1927, № 7), очевидным образом отражающую точку зрения Тынянова. Рецензент упрекал авторов сборника за ориентацию на эстетику и психологию, а не на специфику литературных явлений. Место «московской» филологии в науке 20-х годов, ее наследие — вопросы, требующие специального рассмотрения.

был основан в 1921 г.) и были ориентированы на специальную экспериментально-психологическую проблематику. См.: *W. Köhler.* Gestaltpsychology. An Introduction to New Concepts in Modern Psychology. N. Y., 1947.

Вне вопроса о непосредственном влиянии можно говорить об известном параллелизме идей Тынянова и гештальтпсихологии в том смысле, в каком говорят о ее параллелизме со структурной лингвистикой,– см.: *Э. Бенвенист.* Общая лингвистика. М., 1974, стр. 65; *R. Jakobson.* Selected Writings, v. II. The Hague – Paris, 1971, p. 590. Ср. о философских интересах МЛК и затем ПЛК: *R. Jakobson.* Указ. соч., стр. 533–534, а также: *V. Erlich.* Указ. соч., стр. 42–44, 244.

[17] Ср. проблему нуля в современной науке и развиваемое Ю. Лотманом понятие «минус-приема» (*Ю. М. Лотман.* Структура художественного текста. М., 1970, стр. 66–67 и др.).

[18] Об этом термине в письме к Г. О. Винокуру от 7 ноября 1924 г. (в ответ на замечания по поводу ПСЯ) Тынянов говорил: «Термин „деформация" у меня неудачен, надо бы „трансформация",– тогда все было бы на месте» (ЦГАЛИ, ф. 2164, оп. 1, ед. хр. 334).

[19] Несоответствие материала и формы, их борьбу как основной закон искусства рассматривает в своей книге «Психология искусства» Л. С. Выготский (2-е изд.– М., 1968). Как отметил Вяч. Вс. Иванов, Выготский, остро полемизировавший с Опоязом, в то же время использовал достижения формальной школы (там же, стр. 499). Укажем здесь на малоизвестную статью Выготского «Царь голый» («Жизнь искусства», 1920, № 613–614–615), содержащую важные формулировки, близкие к доктрине раннего Опояза: «Я сказал, что сказал,– вот единая формула настоящего искусства. Она противостоит другой: он сказал не то, что сказал, что-то другое. По первой – искусство есть великая тавтология, автономное самотожество приемов, самообнаружение стиля, всегда равно самому себе как музыка; по второй – оно есть аллегория в широком смысле, иносказание». Об отношении Выготского к некоторым идеям Тынянова см. в прим. к статье «О композиции „Евгения Онегина"».

[20] В журнальном тексте было: «как прием, как конструкция».

[21] *А. С. Пушкин.* «Отрывки из писем, мысли и замечания» (1827).

[22] Ошибка: письма Карамзина к А. А. Петрову были уничтожены после смерти Петрова его братом (см. об этом в письме Карамзина И. И. Дмитриеву от 4 мая 1793 г.– Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866, стр. 35).

[23] *Н. М. Карамзин.* Избр. соч. в двух томах, т. 1. М.– Л., 1964, стр. 79.

[24] Здесь и далее суждения Тынянова о трансформации письма в факт литературы следует дополнить указанием на существование в XVIII – начале XIX в. литературной эпистолярии как в прозе, так и в стихах (с различными жанровыми модификациями). «Олитературиванию» же в смысле Тынянова подвергалось именно бытовое, дружеское письмо – и в этом новом качестве оно соотносилось и с уже существующей в литературе традицией эпистолярных жанров. Ср. ПиЕС, стр. 159–160; *Вл. Б. Шкловский.* От литературного «письма» к фельетону (Генезис формы).– «Книжный угол», 1922, № 8; *Р. М. Лазарчук.* Дружеское письмо второй половины XVIII века как явление литературы. Автореферат канд. дисс. Л., 1972.

[25] Это намерение выражал А. И. Тургенев, а не Вяземский (в письме от 23 апреля 1825 г.).– «Остафьевский архив», т. III. СПб., 1899, стр. 115. Но Вяземский, конечно, тоже относился к письмам Тургенева и собственным как к литературному факту.

[26] В письме от 24 января 1822 г. (XIII, 310).

[27] В журнальном тексте далее было: «всяких Лернеров». Об отношении Тынянова к Н. О. Лернеру см. статью «Мнимый Пушкин» и примечания.

[28] *Н. Степанов.* Дружеская переписка 20-х годов.– В сб.: Русская проза. Л., 1926. Современное состояние изучения этой проблемы см. в кн.: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.– Л., 1966, стр. 529–534.

[29] Так, в конце 20-х годов XX в. «бытовые» письма читателей к Мих. Зощенко, собранные им в книжку, озаглавленные «Письма к писателю» и

сопровожденные краткими его комментариями, становятся «литературой», вступая в сложное взаимодействие со всем творчеством писателя, лежащим за пределами данного сборника.

[30] Ср.: *А. Н. Веселовский.* Историческая поэтика. М., 1940, стр. 21.

[31] Н. И. Гнедич.

[32] Этим псевдонимом пользовались разные лица: М. Т. Каченовский, М. П. Погодин, П. Л. Яковлев.

[33] Ср. в 20-е годы XX в. псевдоним Ю. Олеши «Зубило», под которым он печатает свои стихотворные фельетоны в «Гудке» и который принципиально важен ему как особая социально-литературная ипостась авторской личности, предполагающая полное «замещение» других ее ипостасей, или псевдоним «Гаврила», стоявший под фельетонами Михаила Зощенко и нередко «внедрявшийся» непосредственно в текст, упрощая и уплощая ту «литературную личность», которая складывалась параллельно в рассказах и повестях Зощенко, подписанных собственным его именем. Соображения Тынянова о специфическом «поведении» антропонимов в художественном тексте (ср. также статью «Достоевский и Гоголь» и прим. 21 к ней) и литературном быту предвосхитили позднейшие исследования по поэтической ономастике, которая в принципе исходит из положения, выраженного в словах Тынянова: «В художественном произведении нет неговорящих имен» (ср. хотя бы использование «бесцветных» имен в качестве заглавий в современных Тынянову поэзии и прозе – «Ивановы» Заболоцкого, «Козлова» Л. Добычина).

*

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Впервые – «На литературном посту», 1927, № 10, стр. 42–48, под заглавием «Вопрос о литературной эволюции», без посвящения. С некоторыми изменениями вошло в АиН, где датировано: 1927. Печатается по тексту АиН.

Работа тесно связана со статьей «Литературный факт», где главенствует проблема литературной эволюции. После «Литературного факта» эта проблема продолжала оставаться основной теоретической темой Тынянова. Замысел новой работы возник не позже первой половины 1925 г. 25 июня 1925 г. Б. М. Эйхенбаум писал В. Б. Шкловскому: «Нам надо было бы издать сборник статей о литературной эволюции и истории литературы – вот это было бы дело. Мы никуда не двинемся, пока не возьмем этот вопрос за горло – отмахнуться от него нельзя. Юрий начал интересно работать над общим вопросом об эволюции. У него много сил – он, я думаю, сумеет расшевелить кое-что» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 782). 4 октября Эйхенбаум записал в дневнике: «Заходил Тынянов [...] Интересную работу готовит об эволюции» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 245). В письме к Шкловскому от 1 октября того же года Тынянов писал: «Работаю над книжкой „Эволюция литературы“» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 722).

В «Отчете о научной деятельности Отдела словесных искусств ГИИИ», охватывающем период до 1 января 1926 г., значится подготовленная к печати работа Ю. Н. Тынянова «Проблема литературной эволюции» (П—I, стр. 160). Предисловие Тынянова к сб. «Русская проза» (Л., 1926; написано не позже декабря 1925 г.), в котором конспективно изложены основные положения статьи «О литературной эволюции», убеждает, что к этому времени им были разработаны важнейшие аспекты темы; сам он рассматривает это предисловие как «неполное оглавление будущей книги» (стр. 11). Из письма Шкловскому, датируемого мартом — апрелем 1927 г., видно, что эта тема по-прежнему мыслилась в широких границах и определяла для автора планы ближайших лет: «Кончу роман, разные занятия, закачусь

на погибельный Кавказ, буду писать об эволюции литературы. Крепко о ней думаю, кое-что выдумал. [...] Выйдет у нас, чувствую, дело. Необходимо еще прожить 15 лет. Обоснуем свое значение на жизни, а не на смерти — это дело для поэтов» (ЦГАЛИ).

Статья, вычленившаяся из общего замысла книги, была завершена примерно в конце марта 1927 г. и прочитана в ГИИИ. 10 марта Эйхенбаум записывает в дневнике: «29-го марта — юбилейное заседание нашего отдела в Институте истории искусств; поручено говорить мне (о литературном быте) и Тынянову (о литературной эволюции)» (ЦГАЛИ). На этом открытом заседании Отдела словесных искусств, посвященном 15-летию ГИИИ, и состоялся доклад Тынянова (П—IV, стр. 153). Ранее, 6 марта, выступая на диспуте о формальном методе в Тенишевском училище, Тынянов опирался на основные идеи работ о литературном факте и о литературной эволюции («Новый Леф», 1927, № 4, стр. 46). 26 апреля 1927 г. К. И. Чуковский записал в дневнике: «Был вчера у Тынянова. [...] На диване рукописи — самые разные — куски романа о Грибоедове, ученая статья об эволюции художественной прозы, переводы из Гейне» (хранится у Е. Ц. Чуковской). Весной статья была послана в журнал «На литературном посту». 9 мая 1927 г. Тынянов писал Шкловскому: «У меня к тебе, Витенька, дело. Ко мне месяца полтора назад обратился „Пост", нет ли статьи — я и Боря послали[а]. У меня теоретическая, читал ее в институте. „Пост" был как „Пост" и все-таки лучше „Нови" и „Нивы". Значит, можно было печататься. Теперь, говорят, мелкий бес тебя там обвыл[б]. Между тем статью мою там приняли. Я беса еще не читал, но не сомневаюсь, что гнусь. Не знаю обстоятельств, кто тут в центре — бес или „Пост", личность или неприличность. Если второе, придется написать, что не могу у них печататься. Посоветуй» (ЦГАЛИ). По-видимому, ответ Шкловского привел Тынянова к решению печататься в журнале.

Статьи Эйхенбаума и Тынянова в журнале «На литературном посту» были встречены как свидетельство методологических затруднений и существенных перемен внутри формальной школы (в этом же плане воспринимались вышедшие в 1928 г. книги Шкловского «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого „Война и мир"» и Эйхенбаума — «Лев Толстой», кн. 1. См., напр.: *М. Григорьев.* Кризис формализма.— В его кн.: Литература и идеология. М., 1929 (первоначально: «Печать и революция», 1927, № 9); *Е. Мустангова.* Формалисты на новом этапе.— В сб.: За марксистское литературоведение. Л., 1930; *Ц. Вольпе.* Теория литературного быта (там же); *П. Н. Сакулин.* К итогам русского литературоведения за десять лет.— «Литература и марксизм», 1928, кн. I.

После опубликования статьи проблема не перестает занимать Тынянова. В переписке со Шкловским 1928 г. повторяется мысль о будущей совместной работе — построении систематической истории русской литературы, несомненно в связи с концепцией, которая складывалась у Тынянова в 1925—1927 гг. Об этом же замысле говорит в дневниковой записи от 15 мая 1928 г. Эйхенбаум: «Витя приехал на два дня. С Юрием просидели

[а] Статья Эйхенбаума — «Литература и литературный быт» («На литературном посту», 1927, № 9).

[б] Имеется в виду рецензия О. Бескина на «Третью фабрику» Шкловского, напечатанная в № 7 «На литературном посту» под названием «Кустарная мастерская литературной реакции». В письме от 8—9 апреля 1927 г. Эйхенбаум писал Шкловскому: «Юра тоже отдал свою статью о литературной эволюции в „Пост" — она пойдет, вероятно, без возражений: в ней трудно редакции понять что-либо, напечатают из уважения. Он тоже смущен статьей Бескина — напиши нам, тебе виднее. Я намекаю Авербаху, что следовало бы им показать, что редакция не подписывается под этой статьей — если журнал, так он пишет мне, стремится к серьезному, деловому и вдумчивому обсуждению разногласий» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 782).

вечер у меня. Толковали о многом. О будущей нашей истории литературы. Это было бы действительно дело!» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 247; ср. в предисловии Эйхенбаума к сб. «Русская проза», стр. 6—7, а также прим. к «Предисловию к АиН»).

Конец 1928 г. был отмечен энергичными попытками реорганизации Опояза на основе переосмысления теоретических принципов общества (о направлении этого переосмысления см. прим. к тезисам «Проблемы изучения литературы и языка»). 16 декабря 1928 г. Тынянов изложил содержание статьи, выступая в Пражском лингвистическом кружке с докладом о литературной эволюции (см. прим. к указ. тезисам).

Изменение названия статьи в АиН в известном смысле знаменательно: оно как бы засвидетельствовало прекращение работы над проблемой — «вопрос» оказался ответом. Изложен он в тезисной форме и потому требует подробного комментария.

Иной ответ — концепцию литературного быта — предлагал в ряде статей этих лет Эйхенбаум (вошли в его кн. «Мой временник», 1929). Как любезно сообщила комментаторам Л. Я. Гинзбург, обсуждение этой концепции в семинаре Эйхенбаума и Тынянова (первая половина 1927 г.) стало одним из эпизодов кризиса семинара, прекратившего свою работу в 1927 г.: «Теория была встречена возражениями. Выслушав их, Борис Михайлович сказал: „Семинарий проявил полное единодушие. Я — в ужасном положении. Но положение могло быть еще гораздо ужаснее. Представьте себе, что так, лет через пять вы начали бы говорить какие-нибудь там новые, смелые вещи и я бы вас не понимал. Ведь это было бы ужасно! К счастью, сегодня все получилось наоборот!“»

И сам Эйхенбаум, и молодые авторы, последовавшие за концепцией литературного быта (*М. Аронсон* и *С. Рейсер*. Литературные кружки и салоны. Л., 1929; *Т. Гриц, В. Тренин, М. Никитин*. Словесность и коммерция. М., 1929) [в–г], ссылались на «Литературный факт» и «О литературной эволюции» как на принципиально близкие им работы. Действительно, стремление к теоретическому обоснованию истории литературы, различение кате-

---

[в–г] Приводим (в переводе) рецензию Тынянова на эту книгу: «В настоящее время в теории и истории русской литературы одним из наиболее актуальных является вопрос о взаимосвязи между литературой и другими социальными областями. Книга молодых московских исследователей представляет собой попытку изучить „литературную среду“, область, наиболее близко стоящую к литературе. Русский термин „литературная среда“ является очень запутанным комплексом. Сюда относится как проблема профессионализации писательской работы, так и проблемы исторической роли дилетантизма, книжного рынка, соотношения между журналом и альманахом. Практически совершенное отсутствие исследований по этим чрезвычайно важным проблемам объясняет то вполне понятное предпочтение к многокрасочному материалу, которое обнаруживают пионеры этих изысканий. Эта весьма широкая тематическая палитра рассматриваемой книги является ее сильной и, одновременно, слабой стороной. Богатство привлеченного исторического материала, представленного к тому же в свете современных проблем, несомненно, вызовет живой интерес. В то же время то обстоятельство, что авторы отказались от необходимой научной обработки этого материала, следует оценить как недостаток книги. Всю же работу следует характеризовать как одну из первых попыток забить шурф (Schürfungsversuche) в одной из важнейших областей современного русского литературоведения» («Slavische Rundschau», 1929, № 3, S. 191). Ср. в письме к Шкловскому из Праги (декабрь 1928 г.): «Поблагодари своих молодых, они очень быстро исполнили мою просьбу и прислали „Словесность и коммерцию“ с трогательной надписью. В книге они, конечно, захлебнулись от интереса и удивления. Материала в ней тронуто слишком много. И это по крайней мере свежо, хоть и зелепо. Я написал рецензию, хорошую» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723).

горий эволюции и генезиса, поиски выхода к внелитературным рядам присущи и Эйхенбауму и Тынянову. Но они намечали два разных пути — ближайших конкретных исследований и «опережающих» теоретических построений.

Эти построения основываются на идее системности. Как и в «Литературном факте», исходные постулаты мыслятся тождественными для литературы в целом и для отдельных ее участков. Предлагается предварительное условие: признак системности приписывается литературе (данной эпохи) вообще и любому произведению, и притом считается основным. Отсюда по крайней мере двойная соотнесенность всякого рассматриваемого элемента произведения — с каждой из этих систем (практически отношение конкретного текста со «всей литературой» опосредствовано жанром). Это представление Тынянова опередило свое время и передало последующей науке задачу большой сложности. Еще и в настоящее время принцип системного подхода наиболее последовательно проводится при анализе отдельного текста, значительно менее последовательно при обращении к совокупности текстов одного автора или нескольким сопоставляемым текстам разных и в совершенно недостаточной степени применяется для описания «всей литературы» данной эпохи [д]. Следует отметить одно чрезвычайно важное следствие, вытекающее из признания любого факта литературы системным: в процессе литературной эволюции отступление данного факта от прежней его соотнесенности подчеркивает эту соотнесенность, актуализует всю систему литературных связей (см. пункт 9 статьи). Таким эффектом сопровождаются, в частности, жанровые новации [е]. Другой важнейший тезис Тынянова интерпретирует категорию формы и в частном случае — феномен «новой формы». В связи с этим надо подчеркнуть, что Тынянов употреблял (не всегда последовательно) термин «функция», не придавая ему целевого значения (что соответствует общему его отталкиванию от телеологического понимания поэтики — ср. прим. 17). Сказать, что элемент (произведения — или произведение как элемент «всей литературы») выступает в некоторой функции — не значит определить, с какой целью он употреблен (даже если цель понимается не как субъективно творимая, а как заданная объективно); это значит прежде всего определить область корреляций элемента, провести линию соотнесенности — одну из множества линий, образующих схему данной литературной системы. Абстрактная схема функций-соотнесенностей и есть начало, организующее эмпирическую совокупность форм, непрерывное возникновение которых образует реальную жизнь литературы. Любой формальный элемент (или целостная «форма») представляет собой реализацию некоторого отношения и в этом плане мыслится зависимым от функции. Одна из подготовительных записей к статье так определяет соотношение основных категорий концепции: «Главное в историко-эволюционном порядке — форма. Главное в логическом порядке — функция» (АК). Блестящее рассуждение, проведенное в этом плане,— в добавлении 1928 г. к «Стиховым формам Некрасова» (см. в наст. изд.), статье, где уже было намечено понимание функциональных различий в использовании тождественных формальных элементов. (Ср.: *T. Todorov*. Poétique de la prose. Paris, 1971, p. 19).

[д] Д. С. Лихачев показывает соотнесенность литературных и фольклорных жанров в общей системе словесной культуры древней Руси (см. раздел «Поэтика литературы как системы целого», глава «Отношения литературных жанров между собой» в его кн.: Поэтика древнерусской литературы, изд. 2-е. Л., 1971). Ср. постановку вопроса о теоретической истории литературы в его кн.: Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973.

[е] Это близко идеям М. М. Бахтина о «памяти жанра». Можно указать и другие, совершенно определенные точки соприкосновения: так, Бахтин указывает на текучесть границ «между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой» (*М. Бахтин*. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, стр. 475—476, ср. стр. 24—25).

Научное творчество Тынянова сложно преломило некоторые течения современной ему филологической мысли. Бросается в глаза своеобразное столкновение в его работах — более всего в статье «О литературной эволюции» — принципа историзма, с одной стороны, и тенденций, обусловленных достижениями «лингвистического модернизма», с другой. Стоило бы специально рассмотреть влияние Ф. де Соссюра и И. А. Бодуэна де Куртенэ на тыняновский подход к литературной эволюции, что расширило бы представление о плодотворном взаимодействии лингвистики и поэтики в русской филологии 10—20-х годов и о русском соссюрианстве. Тынянов слушал в Петербургском университете лекции и Л. В. Щербы, чья работа 1915 г. «Восточнолужицкое наречие» описывала языковые факты исключительно в их современном, данном состоянии, и Бодуэна де Куртенэ, чьи антимладограмматические положения о статической и динамической точках зрения на язык предвосхитили, как известно, принцип синхронии и диахронии, сформулированный Соссюром. Соссюр был в сфере интересов Московского лингвистического кружка (который имел возможность узнать о нем непосредственно от его ученика С. О. Карцевского -- см.: *R. Jakobson*. Selected Writings, v. II. The Hague — Paris, 1971, p. 518), в особенности Г. О. Винокура. См. попытку построения поэтики с использованием разделения «langue — parole»: *Г. Винокур*. Поэтика. Лингвистика. Социология. (Методологическая справка).— «Леф», 1923, № 3, ср. *его же*. Культура языка. М., 1925, стр. 16—24, 147. «Курс» де Соссюра (см. рец. М. Н. Петерсона на изд. 1916 г.— «Печать и революция», 1923, № 6) обсуждался в ГАХН (доклад М. М. Кенигсберга 31 июля 1923 г.— Гос. Академия художественных наук. Отчет. 1921—1925. М., 1926, стр. 20); В. В. Виноградов, ссылаясь на Соссюра, Бодуэна де Куртенэ, Щербу, выдвигал «функционально-имманентный» метод системного изучения индивидуального стиля писателя[ж] — см., в частности, «О задачах стилистики. Наблюдения над стилем „Жития протопопа Аввакума“» («Русская речь», вып. I, Пг., 1923, стр. 286—288), «О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски)» — Л., 1925, стр. 7; ср. обращение в 20-х годах к Соссюру в таких разных областях, как этнография и теория декламации: *П. Г. Богатырев*. Магические действия, обряды и верования Закарпатья (1929).— В его кн.: Вопросы теории народного искусства. М., 1971; *С. И. Бернштейн*. Эстетические предпосылки теории декламации.— П — III, стр. 30[з]. «Можно сказать, что большинство представителей нашей лингвистической мысли находятся под определяющим влиянием Соссюра и его учеников Байи и Сешей» (*В. Н. Волошинов*. Новейшие течения лингвистической мысли на Западе.— «Литература и марксизм», 1928, кн. 5, стр. 126; то же в его кн.: Марксизм и философия языка. Изд. 2-е. Л., 1930, стр. 60). Одно из первых, если не первое, свидетельство этого влияния — ссылка на Соссюра в книге Р. О. Якобсона «Новейшая русская поэзия» (Прага, 1921), датированной автором маем 1919 г.

Важным для понимания научной ситуации начала 20-х годов представляется следующий эпизод. Как показывают материалы архива А. И. Ромма (1898—1943), участника МЛК, в 1922 г. он готовил перевод «Курса» Соссюра. Ш. Балли узнал об этом из письма своей ученицы А. К. Соловьевой, при ее посредстве началась переписка Ш. Балли и А. Сеше с переводчиком. Сохранились копии двух писем Ромма и два письма к нему французских ученых, выражавших обеспокоенность качеством перевода и финансовыми условиями предприятия (ЦГАЛИ, ф. 1495, оп. 1, ед. хр. 88, 111).

[ж] Этот метод (характеризуя его как «феноменологический») В. В. Виноградов отличал от историко-литературного, с одной стороны, и критически-импрессионистского, с другой («Этюды о стиле Гоголя». Л., 1926, стр. 8—10).

[з] С. И. Бернштейн реферировал «Курс» Соссюра в ИЛЯЗВ 8 декабря 1923 г. (см.: *Л. В. Щерба*. Избранные работы по русскому языку. М., 1957, стр. 94).

«Я хочу только,— подчеркивал Ромм,— увидеть эту прекрасную книгу переведенной и прочитанной моими русскими коллегами». Балли и Сешэ отказались санкционировать перевод Ромма. В рукописных комментариях к материалам своего архива, поступившего недавно в ГБЛ (ф. 709), А. К. Соловьева сообщает, что после этого Ромм отказался от перевода. Автограф незаконченного перевода сохранился в его архиве (ед. хр. 32). Упомянем здесь же, что в 1925 г. А. К. Соловьева сделала доклад о Соссюре в ГАХН (см. «Бюллетени ГАХН», 1925, вып. 2, стр. 27).

Концепция Тынянова возникла, конечно, в соприкосновении с кругом соссюрианских идей. Именно таков источник его представлений о синхронной литературной системе. Сравнивая их с учением Соссюра, можно усмотреть целый ряд аналогий. Так, систему функций-соотнесенностей можно сопоставить с языковым кодом — langue, а тексты, охватываемые этой системой, уподобить parole. Однако, поскольку, согласно Тынянову, каждое произведение является системой, оно предстает одновременно и как язык, и — по отношению ко «всей литературе» — как речь. Автофункция — это парадигматический параметр элемента, а синфункция — синтагматический. Но наиболее оригинальное отражение получило у Тынянова противопоставление синхронии и диахронии: он распространил системный подход на диахронию, хотя и не достиг той эвристической ясности, которая присуща противопоставлению Соссюра,— у Тынянова «самое понятие непрерывно эволюционирующей синхронической системы противоречиво» (пункт 8). Ср. в подготовительных записях к статье: «Противопоставление эволюции и синхронист[ической] системы ложно; синхр[онистическая] система (как соотношение) существует только под знаком дифференциальности, стало быть эволюция совершается каждый день. Каждое „новое“ произведение, каждая „новая“ глава etc. Вся разница — в том, чтó эволюционирует. Эволюция формальных элементов — эволюция функций» (АК). Несколько позднее в тезисах Тынянова и Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка», подготовленных, в частности, статьей «О литературной эволюции», были прокламированы системный подход к истории литературы и снятие жесткого противопоставления «синхрония — диахрония».

В научном мышлении самого Тынянова аспект эволюции, исторического движения, несомненно, господствовал. Характерным представляется термин «эпоха-система», с помощью которого он стремился закрепить соединение исторически-временного и синхронно-системного, избежать логической операции отключения временного аспекта. Один из интерпретаторов тыняновских взглядов писал о том, что в старой филологии «эволюции литературности не существовало», «литература расцеплялась не годами, а столетиями» — «в действительности же литературная эволюция совершается значительно быстрее. Только при тех грубых средствах изучения литературы, которыми обладала старая наука о литературе, нельзя было видеть перманентной литературной эволюции, в результате которой литература в течение нескольких лет претерпевает радикальные изменения» (*М. Аронсон*. Кружки и салоны — в кн.: *М. Аронсон* и *С. Рейсер*. Литературные кружки и салоны. Л., 1929, стр. 33—34). Работы Тынянова давали опору для таких суждений, рисуя иногда «эволюционный скачок», совершившийся на протяжении очень короткого времени,— так, в статьях «200 000 метров Ильи Эренбурга» и «Литературное сегодня», вышедших с интервалом в три с лишним месяца, зафиксированы резкие изменения, происшедшие с литературной потребностью в сюжетном романе.

Развернутую полемику с Тыняновым о возможности перенесения в литературоведение методов женевской школы вел В. В. Виноградов в кн. «О художественной прозе» (Л., 1930), резко оценивая «Литературный факт» и «О литературной эволюции» как пересказ Соссюра (впрочем, упрек в «лингвистической контрабанде» предъявляется им и Эйхенбауму, и Шкловскому, и Бахтину — стр. 24—25; ср. рец. В. Волошинова на кн. Виноградова — «Звезда», 1930, № 2). Допуская в принципе транспозицию в литературу противопоставления «язык — речь» и возможность применения (по аналогии) понятия системы «как некоей общей для известного литератур-

ного круга нормы форм» (ср. именно такое толкование langue в 6-м тезисе «Проблем изучения литературы и языка»), он подчеркивал, что «langues в лингвистическом смысле и системы форм литературного жанра, литературной школы — принадлежат к [...] разным series», и находил у Тынянова «грубое смешение разных понятий в этой плоскости» (указ. соч., стр. 60). В противоположность Тынянову и Якобсону Виноградов настаивал на сохранении формулы «синхрония — диахрония» в ее первоначальном значении: «своеобразные langues литературных жанров» он был готов располагать в контексте «общего языка» рядом с социальными диалектами, но при этом синхронический контекст систем должен быть дан непосредственно (как он дан для носителя современного родного языка); поскольку же «при обращении к прошлым эпохам эта предпосылка отсутствует», возможно изучение langues только современной литературы. Ср. также: «Совсем не обязательно с точки зрения соссюровской гипотезы утверждение системности литературного произведения» (стр. 61).

Ф. де Соссюр не был единственным лингвистическим источником Тынянова. В АК сохранился его рабочий блокнот (заполнялся около 1925 г.) с многочисленными выписками из кн. Ж. Вандриеса «Язык» (Тынянов пользовался парижским изданием 1921 г.). Выписки перемежаются набросками статьи — читая Вандриеса, Тынянов интенсивно осмыслял его в плане собственных идей о литературной эволюции и с помощью собственного терминологического аппарата. В описании исторических изменений фонетики, грамматики, словаря он искал аналогий, применимых в изучении литературы, прежде всего — истории литературы. Так, падение перфектных форм или образование новых вследствие смешения аориста и перфекта трактуются им как изменение формы в зависимости от изменения функции. «Многозначность» произведения (в разных историко-культурных контекстах) сопоставляется с полисемией, автоматизация литературных элементов — с превращением «полных» (значимых) слов в «пустые» (служебные) [a]. Особенно интересовало Тынянова отношение семантемы и морфем в слове. Отсюда следующий пункт в одном из планов статьи (в том же блокноте): «„Морфемы“ и „семантемы“ в литературе. Семантема, ее соотносительность. Семантема как функция. Литература как система семантем». Ср. с этим расширительным пониманием терминов «морфема» и «семантема» современное употребление их в еще более широком, культурологическом смысле: *А. Моль*. Социодинамика культуры. М., 1973.

Отыскиваются следы аналогичного использования и другой лингвистической работы — книги Яна Розвадовского «Словообразование и значение слова» (Гейдельберг, 1904; немецкий конспект сохранился в бумагах Тынянова, АК) — в частности, его идеи расчленяющей апперцепции, создающей в языке как все более дифференцированные понятия, так и все более широкие родовые. Для Тынянова особенно важной здесь была мысль о том, что эти процессы совершаются путем включения некоторых элементов из старого представления (*J. Roswadowski*. Wortbildung und Wortbedeutung. Heidelberg, 1904, S. 87—92).

Обращение Тынянова к лингвистике диктовалось нуждами методологии литературоведения. Представляется важным отметить, что часто подчеркиваемый разными авторами историзм Тынянова носил ярко выраженный теоретический характер. Не будет преувеличением сказать, что Тынянов подошел к тому пересмотру самих эпистемологических принципов изучения литературы, который, как показало время, осуществляется в форме длительного процесса и еще далек от завершения, а в области истории литературы по ряду причин протекает особенно сложно. История литературы представала как научная задача лишь при условии четкого теоретического осознания того, что отбирается для описания и как описывается,— и именно эти два предваряющих вопроса стали центральными в статьях о лите-

---

[a] Ср. эту аналогию в предисл. Тынянова к сб. «Русская проза» (стр. 10).

ратурном факте и об эволюции. Предмет описания не явлен исследователю непосредственно — как сумма текстов и имен, заданных культурной традицией, но должен быть вычленен из общего культурного потока в виде специфического объекта. (Иначе говоря, предмет анализа историка литературы должен быть расподоблен с той литературой, которая предстает восприятию читателя.) История литературы, построенная на основе теории литературной эволюции, претендовала заменить и традиционный каталог персоналий и шедевров («история генералов»), и компендиум фактов, относящихся к области индивидуального генезиса (см. прим. 1), или сравнительно-исторических параллелей. Теория литературной эволюции мыслилась, таким образом, как некоторый метаязык.

Интерес к проблеме эволюции — теории исторического развития в 20-х годах был общим для ряда русских ученых. Напомним, что Е. Д. Поливанов, разрабатывавший учение о фонетической эволюции, относил теорию фонетических конвергенций (см. прим. 21) «к лингвистической историологии (если применить к лингвистике термин профессора Кареева „историология“ — т. е. учение о факторах исторического процесса, в данном случае о факторах исторических изменений в языке)» (*Е. Д. Поливанов*. Фонетические конвергенции.— «Вопросы языкознания», 1957, № 3, стр. 77). Знаменательной параллелью к сведениям о тыняновском замысле книги «Эволюция литературы» представляется указание на то, что Поливанов «неоднократно говорил о существовании рукописи под названием „Теория эволюции языка“» (*Е. Д. Поливанов*. Статьи по общему языкознанию. М., 1968, стр. 318; см. там же предположение о судьбе рукописи), первоначальным и кратким вариантом которой была, возможно, небольшая книга «Понятие эволюции в языке», изданная в 1923 г. (на узбекском яз.). «Ни у одного поколения не было такого интереса к превращениям и изменчивости — эволюции,— писал Тынянов Шкловскому в начале 1928 г.— В тургеневское время и не думалось так, а почему мы это чувствуем? Верно, потому, что сами меняемся и мозг расширяется» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723).

В период затухания методологических дискуссий в конце 20-х годов вопросы, поставленные Тыняновым, не получили дальнейшей разработки; положения, которые были изложены в ст. «О литературной эволюции», а затем развиты в тезисах 1928 г., не нашли применения и в последующем научном творчестве Тынянова.

Любая методология вынуждена устанавливать критерии корректности постановки научной проблемы. Как очевидно из статьи, неизбежность проблемы соотношения литературы и внелитературных рядов была ясна Тынянову [к], и вопрос заключался в том, какому этапу изучения должна быть предложена эта задача как доступная собственно научному решению. Тыняновым утверждалась не относительная ценность исследования литературы как системы, с одной стороны, и роли «главных социальных факторов», с другой, а определялись методологические границы и постулировалась иерархия филологической мысли. В пунктах 10—12 и 15 статьи была намечена принципиально важная последовательность аналитического рассмотрения: от системы произведения к определению ее места в «большой» системе целого литературного ряда и затем — выяснению соотнесенности с внелитературными социальными рядами. Но эта последняя задача в свою очередь подлежит расчленению. Социальная функция литературы понималась Тыняновым как сложная, многосоставная соотнесенность, изучение которой требует восхождения от «ближайших» социальных явлений, более прямо связанных с литературой (прежде всего жанры и стили нехудожественной речи), к «дальнейшим». В этой расчлененности и заключалось условие корректности постановки проблемы — центральной в теоретических

[к] Ср. в воспоминаниях Л. Я. Гинзбург: «Среди старых моих бумаг сохранилась запись: „Ю. Н. на днях говорил со мной о необходимости социологии литературы...“ Датирована эта запись началом июля 1926 года» (ТЖЗЛ, стр. 92).

спорах 20-х гг. Ср. о соотношении поэтики и социологии в указ. (стр. 521) статье Винокура, а также у Сакулина, пытавшегося снять противоположность формального и социологического подходов, прикрепляя их в своей методологической схеме к следующим непосредственно друг за другом этапам изучения: первому — имманентному, второму — каузальному («Социологический метод в литературоведении». М., 1925). Особый интерес представляет постановка вопроса об активной социально-культурной роли литературы — ее экспансии в быт (пункт 14); этот вопрос, затронутый в ст. о Блоке, а затем в «Литературном факте», снова обсуждался в последней теоретической работе Тынянова «О пародии» (особ. разд. 3—4).

[1] Различение эволюции и генезиса чрезвычайно существенно для Тынянова и его единомышленников. См. статьи «Тютчев и Гейне», «„Аргивяне“, неизданная трагедия Кюхельбекера» и прим. к ним. В свете тех идей о литературной эволюции, к которым Тынянов пришел после 1925 г., различение эволюции и генезиса в его ранних работах представляется шагом в направлении к системному пониманию диахронии. Тынянов первоначально предполагал изложить проблему подробнее. Об этом говорят следующие пункты одного из планов статьи: «1. Каузальность и генезис. 2. Кондициональность и эволюция. 3. Генезис — изучение индивидуальной изменчивости. 4. Учение об изменениях ряда» (АК). Ср. в письме Тынянова к Шкловскому от сентября — нач. октября 1928 г.: «Книжка твоя „Матерьял и стиль в романе Льва Толстого „Война и мир“ доставила мне радость. Основная мысль (перерастание, несовпадение генезиса с функцией) ни у кого и нигде так наглядно не выходила — можно щупать руками. Литература получается сплошь процессом. Это несовпадение при честном исследовании натягивает нос Переверзеву на его же материале» (ЦГАЛИ). Ср. сходную оценку Эйхенбаума в письме к Шкловскому от 16 сентября 1928 г.: «Есть беспорядок, есть места усталые, но есть и много замечательного — такого, что не может быть нигде и ни у кого кроме тебя. Главное — показать во всей остроте генезис и разницу между ним и историей — удалось очень и должно поразить в самое сердце. Осознание этой разницы дает право на смелость, которой лишены Переверзевы [...]» (ЦГАЛИ). Эйхенбаум, выдвигая проблему литературного быта, высказывался за «включение в эволюционно-теоретическую систему, как она была выработана в последние годы, фактов генезиса [...]» («Мой временник», стр. 50—53). Ср. также: *Т. Гриц, В. Тренин, М. Никитин.* Указ. соч., стр. 10.

Одним из первых в русском литературоведении на недостаточность генетического изучения указал А. П. Скафтымов — в статье «К вопросу о соотношении теоретического и исторического знания в истории литературы» («Уч. зап. Саратовского университета», т. I, вып. 3, 1923; особенно важным представляется вписанный его рукой в оттиске, подаренном П. Н. Сакулину, 6-й пункт резюмирующей части: «Всякое генетическое рассмотрение объекта должно предваряться постижением его внутренне-конститутивного смысла».— ГБЛ, ф. 264, 20. 13, л. 14). Однако генетическое описание покрывает для него всю область исторического изучения целиком. Тынянов же «расслаивает» ее на две сферы — собственно генетическую и эволюционную (несистемную и системную). С различением эволюции и генезиса связан у Тынянова еще один важный тезис. Едва ли не первым в литературоведении он понял значение «наблюдательного пункта» (точка зрения) исследователя как фактора, обусловливающего самый тип историко-литературного исследования и влияющего на его результат (ср. фундаментальное значение этого положения в современных естественных науках). Вопреки мнению Ц. Тодорова в его «Поэтике», представляется, что теоретические возможности противопоставления «эволюция — генезис» не исчерпаны и оно может быть заново осмыслено без растворения второго понятия в первом.

[2] Ср. близкие к этому идеи А. Гильдебранда о превращении в искусстве действительных форм в относительные ценности — и всегда разные в зависимости от включения в ту или иную систему (*А. Гильдебранд.* Про-

блема формы в изобразительном искусстве. М., «Мусагет», 1914, стр. 67). С работами немецкой школы искусствознания конца XIX — начала XX в. члены Опояза были хорошо знакомы. Б. Эйхенбаум, как видно из его дневника (см. стр. 455 наст. изд.), в январе—феврале 1919 г. внимательно читал Г. Вёльфлина, взгляды которого сформировались, как известно, под влиянием Я. Буркгардта, К. Фидлера и А. Гильдебранда.

[3] Ср. возражение В. В. Виноградова: «Формы соотношения внутри систем и формы сотношения между системами — явления разных плоскостей. Поэтому предполагать возможность одновременного соотнесения элементов одной системы с другими ее членами и с „подобными" элементами другой системы незаконно» («О художественной прозе», стр. 58).

[4] Цитата из стихотворения «Современное» (1869). В ст. «Вопрос о Тютчеве» Тынянов сравнивает эту цитату и «стройный мусикийский шорох» из стихотворения «Певучесть есть в морских волнах...».

[5] Терминологическое совпадение с Потебней («представление значения») не должно вводить читателя в заблуждение. У Потебни термин «представление» («Vorstellung» В. Гумбольдта) означает признак, который замещает собою другие, «представляет» их; это понимание отличается от общепринятого, что подчеркивал он сам (см., напр.: *А. Потебня.* Из записок по русской грамматике. Т. I—II. М., 1958, стр. 18). Представление, по Потебне,— это «внутренняя форма по отношению к тому, что посредством нее мыслится», это «не образ предмета, а образ образа» (*А. Потебня.* Мысль и язык. Изд. 4-е. Одесса, 1922, стр. 113—116). Тынянов заимствует свой пример из Я. Розвадовского (*J. Roswadowski.* Указ. соч., стр. 91).

[6] Следующий далее абзац в журнальном тексте статьи отсутствует.

[7] В письме к Шкловскому (середина марта — апрель 1927 г.) Тынянов писал об этом «рассказчике»: «Ты — приписываешь сюжету. Я докопался до жанрового определения „рассказа" в 20—50-е годы. „Рассказом", оказывается, называется жанр, где непременно был рассказчик. Совершенно точные определения (я набрал их 4). Стало быть, „барон Б." — был жанровой наклейкой (на старый жанр), жанровым рудиментом». О Тургеневе Тынянов замечал в письме к тому же адресату от сентября — нач. октября 1928 г.: «Тургеневский рассказ есть русский рассказ XIX века, и замечателен».

[8] Фраза в скобках в журнальном тексте отсутствует. Тынянов имел в виду такие работы Эйхенбаума, как «Путь Пушкина к прозе» (1922; см. в ЭПр), «Проблемы поэтики Пушкина» (1921; см. в ЭП) и доклад о поэзии и прозе (1920; см. публикацию Ю. М. Лотмана: Труды по знаковым системам, V. Тарту, 1971), вероятно ему известный (ср. прим. 4 к его рецензии на альманах «Серапионовы братья»); ср. также «Молодой Толстой» (Пб.— Берлин, 1922, стр. 33). У самого Тынянова эта проблема рассматривается на конкретном материале в статье «О композиции „Евгения Онегина"».

[9] См. об этом: ПиЕС, стр. 46—48.

[10] ПиЕС, стр. 42—45.

[11] *В. Шкловский.* «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг., 1921.

[12] *J. Vendryes.* Le langage. Paris, 1921, p. 95; *Ж. Вандриес.* Язык. М., Соцэкгиз, 1937, стр. 83.

[13] См.: *А. С. Грибоедов.* Сочинения в стихах. Л., 1967, стр. 479.

[14] Из письма Пушкина к А. Тургеневу от 1 декабря 1823 г. (XIII, 80).

[15] Из письма Пушкина к А. Бестужеву от 24 марта 1825 г. (XIII, 155).

[16] Это положение близко к мыслям А. Веселовского об ограниченности «свободы» художника поэтическим преданием (Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского.— «Русская литература», 1959, № 3, стр. 119). Другая важнейшая аналогия — требование изучения поэтической формы как объективированной данности, развивающейся по своим собственным законам (именно это было поставлено Веселовскому в главную заслугу в программном заявлении Опояза.— «Жизнь искусства», 1919, 21 октября, № 273). Об отношении Тынянова и Шкловского к наследию Веселовского см.: *Б. Казанский.* Идея исторической поэтики.— П—I, стр. 10.

[17] Ср. об установке в ст. «Ода как ораторский жанр». Трактовка термина у Тынянова полемична по отношению к концепциям поэтики, оперировавшим категорией телеологического. См. декларацию телеологического принципа (с полемикой против Опояза) в ст. А. П. Скафтымова 1922—1923 гг. «Тематическая композиция романа „Идиот"» (в его кн.: Нравственные искания русских писателей. М., 1972, стр. 23—32); ср. о художественной телеологии: *Жирмунский*, стр. 23, 29—39, 54; *П. Н. Сакулин*. Теория литературных стилей. М., 1927, стр. 20; *С. Балухатый*. К поэтике мелодрамы.— II—III. Б. М. Энгельгардт подробно рассматривал вопрос о структурной телеологии художественного произведения в плане общей эстетики и методологии искусствознания, соглашаясь, впрочем, понимать ее вне волеустремления творца (см. его кн. «Формальный метод в истории литературы». Л., 1927). Телеологический подход находил применение и в Опоязе. Так, Эйхенбаум утверждал, что «поэтика строится на основе телеологического принципа и потому исходит из понятия приема», тогда как лингвистика «имеет дело с категорией причинности» (ЭП, стр. 337). Ср. полемику с разграничением лингвистики и поэтики по этому признаку: *В. В. Виноградов*. О задачах стилистики, стр. 206 [л]. Сходную с тыняновской критику телеологического (а также каузального) подхода см.: *Б. И. Ярхо*. Границы научного литературоведения.— «Искусство», 1925, № 2, стр. 51—56. Особое истолкование художественной телеологии предложил Н. К. Пиксанов («Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра. Принципы и методы».— «Искусство», 1923, № 1, см. особ. стр. 103—104; ср. полемический ответ Эйхенбаума: «Печать и революция», 1924, № 5, стр. 7—8), который связывал ее с историей текста. Очень близкую к Тынянову критику телеологического подхода дал в 1929 г. Б. В. Томашевский, возражая Пиксанову (*Б. В. Томашевский*. Писатель и книга. Изд. 2. М., 1959, стр. 146—152). Отметим, однако, что эта критика обращена против телеологического, понимаемого только как «индивидуальное творческое намерение»; интереса к надындивидуальной телеологии работы Тынянова не обнаруживают. С этим связано и его употребление термина «функция» — без того целевого значения, которое он получил затем у пражских лингвистов. О понимании языка как целенаправленной структуры см.: *Р. Якобсон*. Разработка целевой модели языка в европейской лингвистике в период между двумя войнами.— «Новое в лингвистике», вып. IV. М., 1965; здесь же, со ссылкой на философский словарь А. Лаланда,— о распространенном смешении двух значений термина «функция»: 1) роль, задача; 2) соответствие между двумя переменными (стр. 377). Понимание Тынянова близко ко второму, математическому значению. Телеологический аспект, характерный для ряда современных эволюционных теорий, оставлен за пределами его концепции — тогда как аспекту каузальному отведено вполне определенное место в намечаемой Тыняновым иерархии исследований: он отодвинут в сферу будущего изучения. Ср. также статью Якобсона (стр. 645—646), указ. в прим. 24.

[18] В журнальном тексте вместо слов «известные периоды» было: «в период символистов».

[19] См. ПиЕС, стр. 159—163.

[20] Ср. в статье К. Зелинского «Идти ли нам с Маяковским?»: «Маяковский и Есенин — это орел и решка. Это, в сущности, две стороны одной и той же монеты» (*К. Зелинский*. Поэзия как смысл. М., 1929, стр. 307) — сравнение, расчет на неожиданную новизну которого оспорен Н. Асеевым (*Н. Асеев*. Дневник поэта. Л., «Прибой», 1929, стр. 32).

[21] Любопытно сопоставить с тыняновскими оценками литературной личности Есенина (см. также «Промежуток») статью Асеева «Плач по

[л] См. у В. В. Виноградова о телеологии стиля, приема и т. д. в «Эволюции русского натурализма» (Л., 1929), о «телеологии эстетического протеста» при создании «нового художественного мира» («Этюды о стиле Гоголя». Л., 1926, стр. 203).

Есенину»: «Не русизмом и не национализмом завоевывал себе признание Есенин. И не только голым талантливым нутром. Биографию свою положил он в основу своей популярности. [...] Она-то и подчеркивала и акцентировала его стихи» (указ. соч., стр. 171); «И перед нами [...] — живое лицо поэта, не исковерканное гримасой улыбчивости и простоты, лицо человеческое и дорогое нам» (стр. 183); ср. в статье Тынянова «Блок»: «Почти всегда за поэзией невольно подставляют *человеческое лицо*». См. и фигуры зачина статьи Асеева, несколько напоминающие построение рассуждений Тынянова в статье о Блоке: «Скажут: это не так. Есенина знали и любили до смерти. Кто знал и что знали? [...] Кто же плачет? И о чем? (стр. 168). О тыняновском понимании биографии см. прим. к статье «Литературный факт».

[22] Биография В. Г. Бенедиктова, составленная Я. П. Полонским.— В кн.: *В. Г. Бенедиктов*. Сочинения. СПб., 1902, стр. 1.

[23] По мнению В. В. Виноградова, термин восходит к «бодуэновской теории языка» (ПиЕС, стр. 7—8). В одном из планов статьи вслед за пунктом «Вопрос о конвергенции» следовал пункт «Вопрос о дивергенции и критика „традиций", „влияния"» (АК). Представляется, что термины «конвергенция» и «дивергенция» могли быть заимствованы непосредственно у Е. Д. Поливанова, входившего в Опояз и лично хорошо знавшего Тынянова (нельзя исключить, впрочем, и знакомство Тынянова через Л. А. Зильбера с терминами в том их значении, которое получили они в биологической науке, откуда проникли затем в филологию — ср., напр., у Брюнетьера). Теория фонетической конвергенции Поливанова еще до печатного ее изложения была известна по его лекционному курсу, читанному в 1920—1921 гг., и докладам (см.: *Вяч. Вс. Иванов*. Лингвистические взгляды Е. Д. Поливанова.— «Вопросы языкознания», 1957, № 3, стр. 73). Своеобразное свидетельство популярности термина — строки из шуточных куплетов, сложенных студентами ГИИИ:

И страсть с формальной точки зренья
Есть конвергенция приемов.

(Сб. «Как мы пишем» [Л.], 1930, стр. 215).

После попытки привлечения одного из ранних опоязовцев в «новый» Опояз (см. прим. к «Проблемам изучения литературы и языка») имя Поливанова не раз встречается в переписке Тынянова и Шкловского — под его воздействием складывается, например, отношение Тынянова к Марру: «Он, кажется, отрицает язык как систему, и язык для него куча отдельных вещей»,— пишет Тынянов 5 марта 1929 г. со слов Поливанова и в том же письме прибавляет: «Достань доклад Евгения Дмитриевича» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 724). Несомненно, имеется в виду доклад «Проблема марксистского языкознания и яфетическая теория», прочитанный Поливановым 4 февр. 1929 г. в Москве на дискуссии в подсекции материалистической лингвистики Коммунистической академии (дискуссия эта получила впоследствии название «Поливановской»; см. о ней: *А. А. Леонтьев, Л. И. Ройзенбом, А. Д. Хаютин*. Жизнь и деятельность Е. Д. Поливанова. В кн.: *Е. Д. Поливанов*. Статьи по общему языкознанию. М., 1968, стр. 21—23). 10 апреля 1929 г. Шкловский писал: «Посылаю тебе стенограмму доклада Поливанова [...] Поливанов болен и мрачен. В Университете оставили за ним татарский язык» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441). Следующее упоминание о Поливанове — в письме Тынянова к Шкловскому от 2 июня 1931 г.: «Поливанова прочел. Какая умница и какой писатель. Может быть, он хочет беллетристикой или вообще литературой заняться? Он ею, несомненно, кончит» (там же, ед. хр. 724). Речь идет, надо полагать, о только что вышедшем в Москве сборнике статей Поливанова «За марксистское языкознание», возможно, присланном Шкловским Тынянову. В мае 1935 г., усиленно приглашая больного Тынянова к себе в Москву, Шкловский писал: «Мы сидели бы, разговаривали бы, вспоминали бы о Пушкине, Тредьяковском, Романе Якобсоне, Поливанове и опять об Александре Сер-

геевиче». И, наконец, последнее упоминание — 28 марта 1937 г.: «Евгений Дмитриевич прислал мне благоразумное и талантливое письмо» (там же, ед. хр. 441).

[24] Этот подход к вопросу о влияниях определился в ранних работах Тынянова — см. прим. 1. Ср. 5-й тезис «Проблем изучения литературы и языка» (в наст. изд.). Ср. также: *R. Jakobson*. Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik.— «Slavische Rundschau», 1929, № 8, S. 640.

*

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

Впервые — «Новый Леф», 1928, № 12, стр. 35—37. Написано в соавторстве с Р. О. Якобсоном. Печатается по журнальному тексту, в котором тезисы сопровождались следующим предисловием:

«Леф помещает тезисы современного изучения языка и литературы, предложенные Романом Якобсоном и Юрием Тыняновым.

В старой науке существовало принципиальное разграничение теоретических и исторических дисциплин. Литературоведение распадалось на поэтику и историю литературы. Поэтика описывала конструктивные элементы литературного произведения, оторванные от общей конструкции и отвлеченные от эволюционного процесса литературы. История литературы регистрировала случайно подобранные в хронологическом порядке биографические, историко-культурные и литературные факты.

Аналогичное размежевание областей исследования мы видели и в старой лингвистике. Фонетика, например, была чисто описательной дисциплиной, классифицирующей звуковые элементы без учета их функциональной значимости в общей языковой системе.

Современная наука о языке и литературе изживает это противопоставление теории и истории, так как теоретический анализ невозможен без учета исторической диалектики (протекание и изменение литературных — языковых величин) и обратно — историческое исследование не может быть плодотворным без осознания в теории специфичности материала.

Вместо вопроса старой науки „почему?" на первый план выдвигается вопрос „зачем?" (проблема функциональности). Изучению подлежат не только конструктивные функции (функции элементов, образующих литературный факт) и не только внутрилитературные функции различных жанров, но и социальная функция литературного ряда в разные периоды времени.

Таким образом, наука о языке и литературе переходит из разряда естественноисторических дисциплин в разряд дисциплин социальных, вернее, социологических.

Редакция».

История написания тезисов выясняется из материалов архива В. Б. Шкловского (его переписки с Тыняновым, писем к нему Р. О. Якобсона) и воспоминаний Р. О. Якобсона (АК).

1928 год, когда Тынянов заканчивал журнальную публикацию романа «Смерть Вазир-Мухтара» и готовил итоговую книгу своих научных статей, был для него кризисным [a]. В октябре этого года, читая накануне отъезда

---

[a] Причины этого были не только сугубо внутренние; в ответе на анкету «Писатели о перспективах литературного сезона» Б. В. Томашевский, воздерживаясь от пожеланий поэзии (которой «позволительно быть медлительной»), писал: «Еще менее уместны, но уже по другим причинам,

для лечения в Берлин корректуры АиН и испытав приступ разочарования в результатах девятилетней работы, он писал Шкловскому: «Скука, дичь и глушь, тяжелодумье и провинция. Вот мои 9 лет. Читатель мой — Кюхли. Названия у книги нет. Теперь хочу начать новую жизнь: романов больше не писать. Обещаюсь также писать не „недостаточно ясно“, а „слишком ясно“». Переписка с Якобсоном началась, видимо, незадолго до отъезда Тынянова. В сентябре — октябре он писал Шкловскому: «Приехал Груздев, привез поклон от Романа Якобсона. Я его увижу»; 6 сентября — ему же: «Письмо от Романа Якобсона, подробное о Хлебникове, очень любопытное. Жаль, что раньше не писал» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723). В Берлине переписка продолжилась, была намечена встреча в Праге. «От Романа Якобсона имею письма, но не знаю еще, когда к нему поеду, потому что буду здесь еще лечиться»,— сообщал Тынянов Шкловскому 23 ноября 1928 г. (ЦГАЛИ).

Предмет обсуждений был подготовлен размышлениями о пересмотре идей Опояза, научной судьбе общества, о замысле совместной истории литературы XVIII — XIX вв., присутствующем в переписке Тынянова со Шкловским 1928 г. и приоткрывшимися было новыми издательскими и организационными возможностями, о которых сообщал ему Шкловский в ноябре — начале декабря: «Леф распался [...] Я выйду из остатков Лефа [б]. Если нам нужна группировка, то хорошо было бы придать нашей дружбе уставный характер и требовать себе места в Федерации [в] и журнал. Как это ни странно, но может выйти сочувствие широких масс на нашей стороне. Медведев издал книгу „Формальный метод в литературоведении. критическое введение в социологическую поэтику“» (15 ноября 1928 г.). В это же самое время (14 ноября) о возможном объединении вокруг заново осмысленных теоретических принципов пишет Шкловскому из Праги Р. О. Якобсон (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 795); в этом же письме: «По-настоящему, работа формалистов должна была только начаться [...]. Теперь, когда проблемы стали обнаженно ясны,— вдруг разброд. Страх перед проблемой, нелепое желание объяснить один ряд другим...» В следующих двух письмах Шкловского Тынянову в Берлин замысел совместной научной деятельности конкретизируется: «Получил письмо Романа Якобсона, очень хорошее письмо, он пишет, что происходит не кризис формализма, а кризис формалистов — это не лишено остроумия, но ты с ним сговоришься. Нас мало и тех нет. Нужно быть вместе и работать вместе, нужно издать сборник максимальной теоретичности и максимального количества общих положений. Статьи найдутся у тебя, Романа, у меня, м[ожет] б[ыть] Поливанова» (27 ноября). «Когда ты приедешь? Пиши об этом немедленно. Реальное мое предложение на данный момент следующее — отнесись внимательно. Развалился Леф. В Федерации очистилось пять мест

пожелания на ближайший год нашей литературной науке. Во всяком случае проявленная ею живучесть гарантирует появление в ближайшее время новых ценных работ, и, надо думать, русская наука о литературе и теперь не окажется в хвосте международной науки» (газ. «Читатель и писатель», 1928, № 41, стр. 4).

[б] Расхождения Лефа с Опоязом обострились, по-видимому, весной 1928 г. В дневнике Эйхенбаума рассказано о заседании Отдела словесных искусств ГИИИ вместе со Шкловским и С. Третьяковым, состоявшемся 5 марта: «Вышло совсем глубокое, важное заседание. [...] Пошел разговор о Лефе и о нас. Говорил С. Третьяков — спокойно, но с упреками. „Мы думали, что здесь, если не родные братья, то двоюродные. Надо решить — работать вместе или быть врагами. Нельзя считаться родственниками и потому сожительствовать“. Говорил еще Юра, говорил я — разошлись на том, что надо съехаться в Москве и поговорить деловым образом» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 247, л. 23—23 об.).

[в] Речь идет о Федерации объединений советских писателей (ФОСП), созданной в январе 1927 г.

для представительства и определенное количество листов. Ты приезжаешь, мы собираемся в Опояз или в общество под новым названием. Состав Общества — я, ты, Борис (книга о Толстом его мне не нравится), Роман Якобсон, Якубинский, Сергей Бернштейн, остатки Поливанова, хорошо бы Томашевский и младшее поколение, не сейчас же приглашенное. Итак, ставши на костях, будет трубить сбор. Мы получаем в Федерации одно место, как самостоятельная группа, и листаж, скажем — два сборника в год и начинаем их издавать. Мы на прибыли — это несомненно. В вузах кружки формалистов очень сильны и, к сожалению, стоят на нашей допотопной точке зрения. Мы восстановим наш коллективный разум. Поговори об этом с Романом. Нужно связаться с Западом, обеспечиться хотя бы постоянным рецензированием наших статей» (5 декабря). Любопытное свидетельство содержится в письме от 25 ноября 1928 г., отправленном из Берлина Г. Г. Шпету его учеником С. Я. Мазе, в котором он после встреч и бесед с Г. О. Винокуром, Якобсоном и Тыняновым замечает: «Тынянов, который здесь лечится, сделал на меня почти что аналогичное впечатление, как и Р. О. Только у него нет союза с французами, а доморощенное упрощенное понимание слова» (архив Г. Г. Шпета; ГБЛ). Речь идет об «антифилософской» филологии, которую автор, представитель «московской школы», возводит к Мейе и Соссюру, здесь же сочувственно отзываясь о позиции Винокура, к этому времени значительно удалившегося от своих ранних взглядов, близких к Опоязу и сильно окрашенных идеями Соссюра (об отношениях формалистов с кругом филологов ГАХН см. прим. 14 к «Литературному факту», об отношениях Тынянова с Винокуром см. прим. к «Мнимому Пушкину»). Ср. прим. 2.

Как явствует из воспоминаний Р. О. Якобсона, в конце октября он ждал приезда Тынянова и Винокура и сообщил об этом Н. С. Трубецкому в Вену, пригласив его также посетить Прагу. Винокур пробыл в Праге несколько дней и 8 ноября прочел в Пражском лингвистическом кружке доклад «Лингвистика и филология». Тынянова лечение задержало в Берлине, где он оставался в течение ноября и начала декабря. «Из его обещанных двух докладов о литературной эволюции и о внелитературных рядах в литературе состоялся только первый, прочитанный в кружке 16 декабря. Он был озаглавлен „Проблема литературной эволюции", пересказывал и развивал содержание авторской статьи 1927 года „О литературной эволюции" и вызвал живой обмен мнений с чешским передовым литературоведом того времени Яном Мукаржовским.

Трубецкой приехал на доклад Тынянова, а тот в свою очередь прослушал 18 декабря доклад Николая Сергеевича „Сравнение вокалических систем" [...] Для того чтобы ознакомить Тынянова с нашими новейшими языковедческими исканиями, его лекция оказалась обрамлена фонологическими докладами, с которыми выступали, с одной стороны, Трубецкой, с другой же, 14 декабря, председатель кружка Вилем Матезиус, подвергший разбору английскую систему фонем».

Как свидетельствует Якобсон, в пражских собеседованиях «Тынянов безошибочно учел и взвесил все факторы глубокого кризиса, переживаемого Опоязом и отразившего общее состояние русской науки о литературе. [...] Становилось ясней и ясней, что при всей новизне и ценности индивидуальных творческих вспышек общий оползень Опояза, т. е. рост сепаратных, механических операций пресловутою „суммой приемов", препятствует необходимому перерождению формального анализа в целостный, структурный охват языка и литературы. Неприемлем подмен такого перехода мертвенной академической описью форм или же капитулянтскими попытками компромисса с вульгарным социологизмом. [...] Возникла мысль о совместных тезисах. Примером действенной декларации очередных исследовательских заданий нам послужили недавние фонологические предложения, формулированные мною для Первого международного лингвистического съезда, поддержанные Н. С. Трубецким и С. О. Карцевским и одобренные сперва Пражским лингвистическим кружком (14.II.1928), а затем вышеназванным съездом (Гаага, апрель того же года)».

Текст тезисов о принципах изучения литературы и языка, сообщает далее Якобсон, «был нами сообща подготовлен в середине декабря. Как в подходе к языку, так и применительно к литературе он был до такой степени плодом коллективного творчества, что просто нет возможности ответить на неоднократно задававшийся мне вопрос, где кончаются мысли одного соавтора, уступая место другому».

В эти дни Тынянов писал Шкловскому: «Сидим в кафе „Дерби" с Романом, много говорим о тебе и строим разные планы. Выработали принципиальные тезисы (опоязисы), шлем тебе на дополнение и утверждение. Нужно будет давать их для обсуждения, причем каждый пусть пишет, а не только говорит, в результате получится книжка, которую можно будет издать первым номером в серии, в Федерации писателей. Здесь влияние Опояза очень большое, во всех диссертациях чешских (и даже немецких) цитируют, ссылаются и уважают [...] С Романом мы хорошо сошлись, разногласий существенных никаких нет. Надо, по-видимому, снова делать Опояз. Нужно уговорить Борю помириться с Томашевским. Вообще нужно убрать со стола вчерашний день и работать». В письме приписка Р. Якобсона: «Витя, Тынянов тебе все расскажет. Пока же: необходим Опояз. Предлагаем предложить вхождение следующим лицам: ты (председ[атель]), Тынянов, я, Эйхенбаум, Бернштейн, Поливанов, Якубинский, Томашевский, Ник[олай] Феоф[анович] Яковлев (кавказовед)» (далее отсутствует 1 л.).

Тезисы попали в журнал, вероятно, уже перед самым набором; № 12 «Нового Лефа» за 1928 г. вышел в начале 1929 г. До публикации тезисы были розданы для обсуждения.

Тынянов уехал из Праги в начале января. 9 февраля Якобсон писал ему: «Сообщи подробней, как реагировали Витя и прочие, каждый в отдельности, на опоязисы. Помирил ли Эйхенбаума и Томашевского? Можно ли склеить Опояз или действительно, а не по линии наименьшего сопротивления, безнадежно? Говорил ли с Виноградовым?» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 964). 16 февраля Шкловский писал Якобсону: «Юрий приехал от тебя совершенно разагитированный, и он всецело за восстановление коллективной научной работы. Я, конечно, тоже за, так как это дело моей жизни и я один работать не умею. [...] Якубинского я могу взять в работу, но тебе ближе, так как он лингвист. К сожалению, и яфетит. Он пишет ответ на твои тезисы. Томашевский взволнован, пишет. [...] Из молодежи талантлив Тренин, который быстро растет. Для сборника нам была бы выгодна статья Мейе [...] Вывод: Опояз можно восстановить только при твоем приезде, так как Опояз — это всегда трое» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 477). Далее в письме обсуждаются возможности работы адресата в Ленинграде. «Вероятно, нужно будет заниматься беллетристикой. Друзья тебя любят. И считают гениальным. Немного сердит Володя, у которого накопились на тебя мелкие жалобы, но я думаю, вы с ним помиритесь. [...] За границей жизнь может пройти, как Азорские острова. Мы имеем свою ответственность перед временем [...] Я, хотя мне было гораздо труднее, решился и не раскаиваюсь. Пишу я тебе это не потому, что тебя люблю, а потому, что люблю Опояз больше, чем нас обоих [...] Юрий же в тебя влюблен [...]».

Обсуждение пражских тезисов и плана предполагаемого сборника в среде ученых продолжалось в течение февраля — апреля. 26 февраля Шкловский писал О. М. Брику: «С этой книжки должна начаться вообще новая жизнь»; Е. Д. Поливанову: «Все контуры старых теорий сбились, как много раз переведенная с камня на камень литография»; Б. И. Ярхо: «Мы хотим собрать книгу тезисов. Книга эта будет состоять не из ответов, а, так сказать, из прокламаций [...] Мы сами начали двигаться инерционно, и нужно просмотреть свой багаж» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 404, 478). Через месяц в письме Шкловского Тынянову рассказывалось: «Опоязовские дела находятся в следующем положении: получено письмо от Сергея Бернштейна, который говорит, что он находится в общем на старых позициях Опояза и согласен, конечно, с нами работать. Письмо хорошее. Просится в Опояз один кореец, опоязовец Ким. Ты его мог знать по примечаниям, им сделанным к Пильняку, под названием „Ноги к змее". Ярхо ответил мне любез-

ным письмом, в котором, впрочем, утверждает, что правильный метод статистический, из чего явствует, что значение слова „метод" для него как будто не ясно. Говорил с Борей, когда он у меня был, и говорил с ним о том, что нужно его мирить с Томашевским. Он не возражал и говорил, что это должно получиться само собой. Мне кажется, что с Томашевским нас хватит» (25 марта 1929 г.). Один из последних отзвуков неосуществившегося замысла — в письме Шкловского от 10 апреля: «Игнатий Бернштейн прислал мне длинные ответы на твои тезисы, которые я перешлю. Я тоже скоро начну писать» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441).

В теоретическом плане тезисы Тынянова и Якобсона прямо связаны, с одной стороны, с тезисами ПЛК к I Международному съезду славистов, состоявшемуся в Праге в 1929 г. (см.: Пражский лингвистический кружок. Сб. статей. М., 1967), а с другой — со статьей Тынянова «О литературной эволюции». Работы, включенные в наст. изд., позволяют проследить и предшествующее этой статье движение Тынянова к идеям тезисов (место тезисов в научном творчестве Якобсона — отдельный вопрос, который не может быть освещен в данных комментариях).

1-й тезис и утверждение о специфических законах искусства во 2-м не требуют пояснений, поскольку целиком совпадают с принципами Опояза. 3-й тезис подготовлен разграничением эволюции и генезиса, которое проводил Тынянов в статьях «Тютчев и Гейне», «„Аргивяне", неизданная трагедия Кюхельбекера», «О литературной эволюции» (пункты 2 и 13). К этому же противопоставлению восходит 5-й тезис: установление иерархии синхронно сосуществующих явлений мыслится в принципе аналогичным разграничению эволюции и генезиса, т. е. иерархии диахронической. Сыгравший историческую роль в лингвистике 4-й тезис был для Тынянова непосредственным продолжением и обобщением предпринятой в работе «О литературной эволюции» попытки совмещения системного (синхронного) и эволюционного подходов и, в частности, выходом из противоречия, зафиксированного в пункте 8 статьи («непрерывно эволюционирующая синхронистическая система») [г]. 6-й тезис не имеет прямой параллели в предшествующих работах Тынянова. Однако статья о литературной эволюции была и в этом отношении одним из источников тезисов — в их литературоведческом аспекте,— поскольку содержала соответствующую параллель имплицитно. Та сеть соотнесенностей, которую видел Тынянов в литературе всякой «эпохи-системы», мыслилась им по сути дела как некоторый художественный язык (в смысле langue), предопределяющий бытие каждого литературного текста («высказывания»). Необходимость же учитывать соотношение «индивидуального высказывания» с «наличной нормой» уже ранее выдвинута была Тыняновым (вне соссюровской антиномии) в каче-

---

[г] Ср. о снятии «противоположения исторической и синхронической поэтики» у Бахтина (посредством понятия «память жанра») и о чехословацкой научной традиции, воспринявшей влияние Бахтина и Тынянова: *Вяч. Вс. Иванов.* Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики.— Труды по знаковым системам, VI. Тарту, 1973, стр. 11. О влиянии русского литературоведения на чехословацких ученых, в частности на Я. Мукаржовского, «горячего и талантливого сторонника формалистической поэтики», см.: *П. Н. Сакулин.* Литературоведение на I конгрессе филологов-славистов.— Изв. АН СССР. Отд. гуманитарных наук, № 1, 1930. Во время пребывания в Праге Тынянов, как видно из переписки со Шкловским, убедился в пристальном интересе чехословацких филологов к русской поэтике. Так, он сообщал Шкловскому: «Проф. Матезиус готовит перевод „Теории прозы"» (ЦГАЛИ). Книга вышла через несколько лет: *V. Šklovskij.* Teorie prózy. Praha, 1933 (со статьей В. Матезиуса «Формальный метод»). Я. Мукаржовский откликнулся на нее статьей «К чешскому переводу „Теории прозы" Шкловского» (1934; вошло в его кн.: Kapitoly z české poetiky. Praha, 1941, то же — 1948; русский перевод в сб.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975, с сокращ.).

стве одного из главных принципов историко-литературного исследования (см., в частности, «Мнимый Пушкин» в наст. изд.). 2-й и 8-й тезисы очевидным образом следуют за той же тыняновской статьей 1927 года (см. особенно резюмирующий пункт 15) и намечают направление структурно-диахронических исследований, предполагающее а) имманентное изучение литературы как системы, б) системное же изучение внеположенных ей социальных рядов, в) изучение их соотнесенности как системы систем.

Следует отметить одно отличие документа Тынянова и Якобсона от тезисов ПЛК: соавторы только упоминают функциональный подход, тогда как пражские лингвисты выдвинули его на первый план. Это могло быть обусловлено тыняновским употреблением термина «функция» — в ином, чем у пражцев, значении (см. прим. к «О литературной эволюции»). Противопоставление «зачем — почему» в предисловии отражает устремления Лефа.

Сформулированные в результате критического анализа опыта формальной школы и некоторых основных положений соссюрианства тезисы обозначили границу в истории формальной поэтики, особенно четко видимую в свете приведенных данных о попытках возрождения Опояза. В связь с тезисами естественно поставить мощное воздействие лингвистики и поэтики на литературоведение (речь идет не о «первичных» опоязовских штудиях в области поэтического языка, а именно о долгосрочном и к настоящему времени разнообразно преломившемся влиянии соссюровских антиномий, общефилологическое значение которых подчеркнули авторы тезисов). Это касается, далее, преимущественного научного интереса к «специфически-структурным законам» искусства и одновременно — к заново построяемой связи между изучением искусства и других явлений культуры. (Можно констатировать и более конкретные черты преемственности, ясно различимые в сложном сочетании традиций, которое характерно для современной гуманитарной науки,— ср., например, связь с 4-м и 5-м тезисами утверждений о снятии абсолютности в противопоставлении синхронии и диахронии, о полиглотизме каждого синхронного состояния культуры в одной из новейших работ: *Вяч. Вс. Иванов, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский и др.* Тезисы к семиотическому изучению культуры.— Semiotyka i struktura tekstu. Studia póswięcone VII Międzynarodowemi kongresowi slawistów. Wroclaw — Warszawa..., 1973, стр. 18—19). Периоду преемственности предшествовал, однако, хронологический разрыв, в осмыслении которого полезно руководствоваться 5-м тезисом, применяя его по отношению к понятиям «эпоха в науке» и «научная система» (ср. у Пастернака: «Горит такого-то эпоха»). Для Тынянова тезисы стали последней чисто методологической работой. Его деятельность в 30-х годах пошла по иному руслу, приобретая свойства традиционного академизма, против которого он столь остро выступал ранее. Это противоречие, возникшее к началу 30-х годов на внеличных основаниях, сплелось с глубоко личными коллизиями — между наукой и художественной прозой, неустанной работой и болезнью — и обусловило скрытый внутренний драматизм биографии Тынянова.

[1] Научная позиция такого выдающегося ученого, как В. М. Жирмунский, представляет особую проблему. «Мои занятия формальными проблемами,— писал он в 1927 г.,— начались уже в 1916 г., независимо от выступлений Опояза, и, в значительной степени, исходили из других предпосылок. [...] Для меня поэтическое произведение являлось единством взаимно обусловленных элементов; кружок Опояза, напротив, выдвигал понятие „доминанты", как приема господствующего, подчиняющего себе и деформирующего все остальные признаки» (*Жирмунский*, стр. 10—11). Теоретические воззрения Жирмунского впервые с полнотой представлены были в 1921 г. в статье «Задачи поэтики» («Начала», 1921, № 1, ср. там же его рецензию на «Новейшую русскую поэзию» Якобсона). Полемика его с Опоязом обострилась с января 1922 г.— после выхода «Книжного угла» № 8 со статьей Б. М. Эйхенбаума «Методы и подходы» с резкой критикой взглядов Жирмунского, который писал впоследствии: «В моей попытке изучения „чувства жизни" и „поэтики" Блока как взаимно обусловленных элемен-

тов его поэзии он усмотрел опасность для чистоты „доктрины", возвращение на старые позиции и академический „эклектизм" (*Жирмунский*, стр. 13). К последнему определению Жирмунский делает следующую сноску: «Эклектизмом принято называть механическое объединение чужих мнений. С точки зрения Б. М. Эйхенбаума, справедливее и точнее было бы говорить о плюрализме, поскольку я отстаивал многообразие факторов литературной эволюции». Основной пункт расхождений Опояза с Жирмунским — стремление последнего включить в сферу поэтики широкие историко-культурные категории типа «чувство жизни», не ограничиваясь «спецификаторским» подходом (см. прим. к «Запискам о западной литературе» и к рецензии на альманах «Литературная мысль»). Острая полемика не исключала важных точек соприкосновения. Так, Тынянов специально оговаривал свое согласие с Жирмунским в понимании слова как темы (ПСЯ, стр. 170).

[2] Ср. в письме Тынянова Шкловскому еще в начале 1928 г.: «Мы перемахнули за папафору и мамафору [...] Запахло смыслом, запахло писателем. За перестройку смысла платились головой или ногами. [...] Мы обошлись без гейста немцев и, кажется, поняли в чем дело [...] После нас ни о мамафоре, ни о гейсте нельзя уже будет писать» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723). Иллюстрацией к пониманию одного из последующих этапов научной жизни Тынянова служит запись в дневнике К. И. Чуковского от 14 ноября 1935 г. о происходившем накануне узком совещании у акад. Г. М. Кржижановского, где ряду литературоведов было предложено со ссылкой на А. М. Горького «сделать такую книгу, где были бы показаны литературные приемы старых мастеров, чтобы молодежь могла учиться», некое «руководство по технологии творчества»; «Эйхенбаум сказал с большим достоинством: — Мы за эти годы отучились так думать (о приемах). И по существу потеряли к этому интерес. Отвлеченно говоря, можно было бы создать такую книгу.. но... — Это была бы халтура... — подхватил Томашевский. Эйхенбаум: — Теперь нам пришлось бы пережевывать старые мысли, либо давать новое,— не то, не технологию, а другое [...]. Жирмунский: — Мы в последнее время на эти темы не думали. Не случайно не думали, а по какой-то исторической необходимости» (хранится у Е. Ц. Чуковской).

*

О ПАРОДИИ

Статья (1929) публикуется впервые. Разд. 1—2 печатается по авторизованной машинописи с уточнениями по рукописи (АК), разд. 3—5 — по черновой рукописи (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 72).

К проблеме пародии Тынянова вела сама логика и хронология его научных занятий, начавшихся с изучения литературной борьбы архаистов и карамзинистов,— в среде тех и других пародия чрезвычайно почиталась. Главный герой штудий Тынянова еще с университетских лет — Кюхельбекер, атмосфера вокруг которого была наэлектризована пародией и шаржем. Пародия стала первой из теоретических проблем, разработанных Тыняновым. Одним из его докладов в Венгеровском семинарии был доклад о пародийной пушкинской «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» [a]. Уже здесь пробле-

---

[a] Опубл. в «Пушкинском сборнике памяти проф. С. А. Венгерова». М.— Пг., 1922 (вошло с изменениями в статью «Архаисты и Пушкин»). Как явствует из предисловия к сборнику (стр. VII), а также из предисловия к сб. «Пушкинист. III» (Пг., 1918, стр. V), эта статья была подготовлена еще в 1916 или 1917 г.

ма пародии была поставлена на прочную историческую основу; был продемонстрирован метод отыскания «ключа» пародии, которым владели ее современники. Подробнее эта проблема, также на конкретном историко-литературном материале, была рассмотрена в «Достоевском и Гоголе» (1919).

Вместе с тем уже в это время Тынянов переходит к более широкой постановке вопроса — и в теоретическом и в историческом плане. В 1919 г. он читает годовой курс в Доме литераторов — «История и теория пародии» (анкета Тынянова от 27 июня 1924 г.— ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129). Как явствует из афиши о занятиях студии «Всемирной литературы», на третий триместр 1920 г. (с 15 октября) был объявлен курс Тынянова «Пародия в литературе» (ГБЛ, ф. 620; возможно, что Тынянов приводит неточную дату, и в обоих документах речь идет об одном и том же курсе). С октября 1920 г. он читает лекции «Пародия в литературе» и в Литературной студии Дома искусств («Дом искусств», 1921, № 1, стр. 71). В бумагах Тынянова сохранилась рукопись неоконченной статьи «О пародии» (15 стр. тетрадного формата, авторская дата: 1919; АК), несомненно связанной с этими курсами. В той или иной мере проблема пародии затрагивалась во многих работах Тынянова начала и середины 20-х годов.

В конце самого плодотворного периода научного творчества Тынянова пародия становится предметом его специальных занятий. Это было связано с подготовкой сборника «Мнимая поэзия», задуманного Тыняновым как «особый тип „пародической истории поэзии"» (1-й черновой вариант письма Тынянова к Б. Бегаку, Н. Кравцову и А. Морозову, конец 1929 — не позднее января 1930 г.— АК). Договор на подготовку этого сборника был заключен с Госиздатом 26 марта 1929 г., сроком исполнения указано 1 августа 1929 г. (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 190). Очевидно, на это время и падает разгар работы над вступительной статьей и подбором материала. 29 марта 1929 г. В. Б. Шкловский выслал Тынянову библиографический указатель русских пародий, составленный Б. Бегаком, Н. Кравцовым и А. Морозовым[б-в] (письмо Шкловского Тынянову от этого числа и ответ Тынянова от 31 марта 1929 г.— ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 724), использованный Тыняновым в работе.

Согласно договору, вступительная статья Тынянова должна была составить 2 а. л. Тынянов написал ее (это и есть публикуемая нами статья). Но она не была напечатана в сборнике; обстоятельства этого зафиксированы в дневнике К. И. Чуковского со слов Тынянова (запись от 11 мая 1929 г.): «Год назад Ленгиз навязал мне задачу сделать ему книгу пародий. Я сделал эту книгу, заплатив [...] моему помощнику [...]». Но затем книга была передана из ГИЗа в изд. «Academia», предложившего Тынянову иные финансовые условия. «На это я не согласился — и вот книга висит в воздухе» (хранится у Е. Ц. Чуковской). В результате вместо статьи в сб. «Мнимая поэзия» (М.— Л., 1931) было напечатано краткое «Предисловие» (авторская дата — январь 1930 г.; черновой автограф — АК, авторизованная машинописная копия — ГПБ, ф. 632, оп. 1, ед. хр. 7), представляющее собою ее конспект. Конспект этот чрезвычайно сжат; в него — даже в тезисном виде — вошли далеко не все идеи самой работы. Ему, тем не менее, многие годы пришлось представлять в науке мысль позднего Тынянова по историко-теоретическим проблемам пародии.

Возможно, в связи с необходимостью резкого уменьшения объема у Тынянова возникла идея совсем другого типа предисловия — в тоне и духе самого сборника. Набросок такого предисловия сохранился.

«*I. Явление мнимого поэта.*

Читатель! Таковы и ваши представления о поэзии — леса и скалы или же младость и радость, свобода — народа [...]

[б-в] Опубл. в сб. «Русская литературная пародия» (М.— Л., 1930).

Явление Тредиаковского. Простите — вы только это и знаете. А Роман Якобсон прочел двум филологам... [г] и они сказали: Державин.

Писатели! Пишите много и разнообразно, не застаивайтесь... и прошу поэтому считать, что те поэты, которых вы видите здесь, но не читали,— так же похожи и не похожи на себя, как те, кого вы читали и видите здесь.

Отражение, так сказать, тень от языка — мнимая поэзия.

И есть поэты, в которых воплотится ваше представление.

Явление циклизации. У него уже есть говор — как у испорченного граммофона, есть свой собственный кашель и свое пришепетыванье.

Странное явление Полевого (как вырисовался непризнанный поэт). У него уже есть фамилии (о псевдонимах).

Меньше всего я способен отрицать значение мнимых величин в литературе.

Поэтому вымышленные, отраженные поэты становятся реальностью. Почему ею не стал Новый Поэт, почему стал Козьма».

Далее идут неразвернутые пункты плана, в основном совпадающие с содержанием статьи «О пародии». Набросок кончается так: «VIII. Кого пародия забила, а кого Белинский — и это и то представление. Читайте все как настоящие стихи — и у вас получится впечатление среднего читателя о поэзии» (АК).

В архиве Тынянова есть несколько планов работы о пародии. Из существенных пунктов в публикуемой статье никак не раскрыт лишь один — о карикатуре. Между тем о карикатуре и ее соотношении с пародией Тынянов думал давно. Еще в материалах к статье 1919 г. находим обширные выписки о карикатуре из работы А. Бергсона «Смех» (АК); в одном из блокнотов 1921 или 1922 г. в перечне «Opera на год» есть пункт «Пародия — карикатура» (АК), в другом, более позднем — пункт «Пародия в живописи и карикатура» (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 72). Насколько можно судить по самому подробному из сохранившихся планов (из 25 пунктов), этот раздел должен был стать одним из завершающих. Но следов какой-либо работы над ним не обнаружено.

В некоторых своих разделах (о Хвостове, Шаликове) статья соприкасается с прозой Тынянова — в несколько списков осуществленных и предполагаемых художественных произведений наряду с «Кюхлей», «Восковой персоной», «Овернским мулом» и «Сандуновскими банями» входит рассказ (повесть?) о графе Хвостове. Впрочем «граф Хвостов» входил и в другой — очевидно историко-литературный — замысел Тынянова: «Отверженные» (первоначально — «Отверженные Фебом»). Сохранилось несколько планов (1929—1930 гг.) под этим заглавием, в которых Хвостов упоминается в соседстве с Шаликовым, Бобровым, Барковым, Тредиаковским и др. (о двух таких планах см. в комм. к статье об «Аргивянах» Кюхельбекера).

Пародия занимала Тынянова с первых шагов научного пути и до начала 30-х гг. Взгляды его на эту проблему существенно менялись. Незаконченная работа 1919 г. прежде всего ставит проблему внутренних законов художественного произведения. Главное условие, при котором они осуществляются,— это «целостность художественного произведения, некоторый consensus, гармония между его элементами». Пародия нарушает это равновесие; в результате создается травестический комизм. Однако почему, ставится вопрос, «пародия в одно и то же время может иметь самостоятельную художественную ценность?» «Самостоятельная художественная ценность достигается тем, что при разрушении органического единства пародируемого произведения устанавливается новое органическое единство внутри этого комического мира».

В статье 1919 г. рассматриваются те условия, которые делают «искажение» художественным, т. е. пародией. «Не всякое подчеркивание ценно и художественно, это доказывают те олеографии, где представлены люди с большими носами, пальцами etc. Важен выбор увеличиваемой или под-

---

[г] Многоточие в оригинале.

черкиваемой детали — именно слабой, именно поддающейся подчеркиванью, и важна относительная соизмеримость ее с прочими частями. Пародия зарождается в результате восприятия *напряженности*, данной в литературном произведении. Еще немного усилить эту напряженность — и перед нами получится пародия. Напряженность неизбежна в результате типизирующего творчества вообще, творчества, из некоего живого материала извлекающего ряд основных линий, жестов, речей, что дает неминуемо фигуры схематизированные; поэтому даже область юмора, вообще говоря, труднее всего поддающаяся пародированию, в случае типизирующего юмора — открыта для нападений,— потому так легко и ядовито пародировал Гоголя Достоевский. Но если и вообще любое произведение или любую деталь, бесконечно варьируя, повторять, то из ряда *a* (первое произведение или деталь), a_2 (второе), a_3, a_4... ускользает живое *a* и остаются мертвые знаки повторения: рим, два, три. Чем больше повторено произведение, или деталь, или манера, тем больше повторения оттесняют на задний план первоначальное содержание, оставляя на переднем плане сознания *повторяемость* его; притом, в отличие от повторного переживания (при повторном чтении того же произведения), оно будет переживанием повторности». Источником представления о повторяемости и о механизации живого как основе комизма был, по-видимому, «Смех» А. Бергсона.

Согласно работе 1919 г., пародия — это «комическое произведение, имеющее объектом другое произведение или род произведений». Она «живет двойной жизнью — отраженным комизмом пародируемого и своим собственным комизмом». Этот вывод был опровергнут уже в «Достоевском и Гоголе». В конце 20-х годов, обратившись к цит. статье 1919 г., Тынянов вновь его отвергает. На последней странице рукописи 1919 г. он решительно написал: «Общая точка зрения неправильна. Примеры?» И новая работа начинается с примеров, оспоривающих представление о пародии как о жанре прежде всего комическом. (В подготовительных записях формулировки были еще резче: «Некомичность пародий; чем больше комизм, тем меньше пародийность».— АК.)

Положение о необязательности комизма пародии, высказанное Тыняновым и в предисловии к «Мнимой поэзии», вызвало полемику (как и «Достоевский и Гоголь» — см.: *Е. Гальперина.* К проблеме литературной пародии.— «Печать и революция», 1929, № 12). Оно, писал П. Берков, «может быть оспорено тем, что понятие „комичности", при всей его сравнительной устойчивости, все же изменчиво, и т. о. „комичная" прежде пародия, сейчас, при других идеологических основаниях у читателя, кажется „некомической"» (*П. Н. Берков.* Козьма Прутков — директор пробирной палатки и поэт. К истории русской пародии. Л., 1933, стр. 37). Полемика продолжалась и в позднейших работах. «Нам кажется, что Ю. Н. Тынянов [...] смешал два различных вопроса: восприятие пародии как серьезного, „всамделишного" произведения и вопрос о возможности существования „несмешных", не рассчитанных на острокомический эффект пародий». Отсутствие «гротескной разработки еще не дает нам оснований для исключения этого рода пародий из семьи комических жанров» (*А. Морозов.* Пародия как литературный жанр.— «Русская литература», 1960, № 1, стр. 61—62). Правда, в этой же статье А. Морозов признает, что комизм «не является основным жанровым признаком пародии», но это не повлияло на общую его концепцию. См. также: *А. Морозов.* Русская стихотворная пародия.— В кн.: Русская стихотворная пародия. XVIII — начало XX в. Л., 1960.

Указание Тынянова (уже в «Достоевском и Гоголе») на основную особенность пародии — наличие двух планов и, вследствие этого, гомогенность пародии и стилизации (отличие — в невязке этих планов в первом случае и соответствии во втором) вошло в научный обиход; на это и другие положения Тынянова опираются и те, кто активно с ним полемизирует (напр., А. Морозов в указ. статьях). Важную роль сыграли идеи Тынянова и в теоретическом осмыслении «смежного» жанра — стилизации (о соотношении стилизации и пародии см.: *В. Ю. Троицкий.* Стилизация.— В сб.: Слово и образ. М., 1964; см. также: *S. Skwarczyńska.* La stylisation et sa place dans

la science de la littérature.— Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961. Ср.: *М. Бахтин.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, стр. 174—176).

По собственному определению Тынянова, статья «О пародии» — «углубление» и «итог» его прежних изучений пародии (первый и второй черновые варианты письма к Б. Бегаку, Н. Кравцову и А. Морозову.— АК). Теперь в ее теоретическом и историческом рассмотрении он исходил из системного понимания литературы, обоснованного в работах «О литературной эволюции» и «Проблемы изучения литературы и языка». Синхронный срез литературной эпохи обнаруживает несколько систем. Перевод из одной в другую и дает пародийный эффект. Иногда это случается самопроизвольно, когда, например, произведение некомическое в системе державинской поэтики воспринимается как комическое в карамзинской, и наоборот. Характерно для Тынянова второй половины 20-х гг. и связывание системы литературы с нелитературной речевой деятельностью, а также с «дальнейшими социальными рядами». Но конкретный анализ соотношения с бытовыми речевыми рядами не был им осуществлен. (Именно в оторванности построений Тынянова от истории устной, письменной и литературной речи упрекал его В. В. Виноградов в книге 1930 г. «О художественной прозе» и повторил этот упрек в предисловии к ПиЕС. Сам Виноградов в этой книге выдвигает сходно сформулированную задачу — «соотношение эволюции языковых форм с историей и типологией литературно-композиционных систем» и делает ее решение на несколько десятилетий предметом своих обширных штудий.) Тынянову удалось показать не соотношение литературы с внехудожественной речью, а некоторые чрезвычайно интересные аспекты соотношения литературного и бытового поведения писателя. В конце статьи он намечает проблему пародической личности,— как и вопрос о «литературной личности» (см. прим. к статье «Литературный факт»), почти не разработанную в современном литературоведении. Становясь предметом пародирования, входя в систему литературы, живая личность литератора в отсветах литературных битв предстает в деформированном облике. Возникает некое явление, пограничное между литературным героем и реальным лицом. Эти наблюдения Тынянова, наглядно демонстрируя мощную преобразующую силу литературной системы, являются весьма важными в создании научной категории литературного героя (см. прим. к статье «О композиции „Евгения Онегина“»).

Доклад о пародийной оде Пушкина был одним из первых научных выступлений Тынянова, брошюра «Достоевский и Гоголь. К теории пародии» — его первым печатным выступлением. Статье «О пародии» было суждено стать последней теоретической работой Тынянова.

[1] В рукописи этой начальной фразе предшествовал следующий абзац, не включенный в машинописный текст: «Есть два пути изучения литературных явлений: 1) можно отправляться от какого-либо определения явления, данного предшествующей теорией и практикой, и, подбирая к этому определению все подходящие факты, изучать их один за другим, отметая все другие; 2) можно попытаться на основе анализа фактов проанализировать само данное определение и, либо приняв его во всей широте, либо ограничив, попытаться выяснить характер общности объединяемых этим определением фактов и характер их различия. Ясно, что в первом случае мы имели бы перед собою ряд фактов, объединенных в одно целое по неизвестному нам признаку, и должны были бы ограничиться чисто эмпирическим описанием этих фактов, может быть, в частностях интересным, но не дающим никакого научного ответа о характере явления, условиях его возникновения и протекания и наконец, о его значении в системе явлений».

[2] Олег под Константинополем, драматическая пародия, с эпилогом, в 3-х действиях, в стихах. Сочинение К. С. Аксакова. Издание Любителя. СПб., 1858.

[3] Измененная цитата из предисловия К. С. Аксакова к изданию 1858 г. (см. прим. 2).

[3a] Цитаты из «Раскрытого портфеля» приведены нами по экземпляру с авторской правкой, хранящемуся в Гос. б-ке СССР им. В. И. Ленина.

[4] Сочиненный А. К. Толстым «балет в нескольких действиях» — «Comma (запятая)». Впервые: «Русский современник», 1924, № 1.

[5] Далее в черновой рукописи было: «В наше время примером некомической пародии является книга Сельвинского „Записки поэта“».

[6] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1955, стр. 214—215.

[7] Название пародии — «Везде и всегда» (см. сб.: Русская стихотворная пародия. Л., 1960, стр. 387—388).

[8] Далее в черновой рукописи была такая параллель: «Цирковой клоун, пародирующий жонглера, чем ловче, чем *ближе* к пределу пародируемой ловкости, тем он вернее достигает успеха. Более того: обычно выступающий с акробатами клоун-пародист отличается большею ловкостью и большею виртуозностью, не говоря уже о том, что он разнообразнее, чем каждый взятый отдельно акробат, так как совмещает в одном лице элементы всех их нумеров. И только в конце — легкая или явно намеренная *неудача*, point, подчеркивает пародическую сущность номера. Ср. с этим мнение Пушкина о пародисте: „Сей род шуток требует редкой гибкости слога; хороший пародист обладает всеми слогами“» [д].

[9] Собрание стихотворений Нового Поэта, СПб., 1855.

[10] Подробнее о переадресовке в пародийной пушкинской «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» см. ПиЕС, стр. 105—115. Ср. в вариантах «Предисловия» к сб. «Мнимая поэзия»: «Начиная с оды Хвостова: последующие пародические „оды“ уже не являются прямыми пародиями на оду XVIII века, а на ее воскресителей в 20—30-х годах — архаистов и архаиков» (АК).

[11] См. «Русская стихотворная пародия», стр. 640—642.

[12] Примечание связано с первоначально предполагавшейся целью статьи — служить предисловием к сборнику «Мнимая поэзия».

[13] Есть переиздания (с исключением диалога автора и читательницы и обращений к цензуре и критикам) 1862 и 1909 гг.

[14] Далее в рукописи следовало: «Здесь, по-видимому, приходится искать различий между двумя подразделениями старой теории — собственно пародией и травестией, или изнанкой: „Изнанкою называется описание шуточным и даже низким слогом тех происшествий, кои прежде по важности своей описаны были слогом высоким. Изнанка не есть пародия, как многие полагают, ибо пародия состоит в применении того же сочинения к другим происшествиям и к другим лицам, с переменою некоторых выражений“. Нет надобности воскрешать старую и уже для начала XIX века неясную терминологию, но содержащееся в ней указание на разный характер связи между пародирующим и пародируемым произведением существенно, если не связывать „изнанку“ непременно с жанром травестированных эпопей» (АК).

[15] «Пирующие студенты» (1814).

[16] Единственный в своем роде анализ пародий, предпринятый для описания стиля пародируемого писателя, дал В. В. Виноградов в книге «Этюды о стиле Гоголя» (Л., 1926).

[17] Приблизительно к этому месту относится фрагмент черновой рукописи: «Пародичность и пародийность влияют также и на *жанровые* структуры. Так, напр., ясно, что для перевода явления одной системы в другую (пародийность) — вовсе незачем целиком сохранять и объем произведения, достаточно дать *знак жанра*, в который включен знак другой системы. Поэтому, напр., пародии, направленные на большую форму (напр., пушкинскую поэму),— обыкновенно даются в форме фрагментов (ср. пародии Полевого). Между тем пародичность — т. е. применение пародических приемов вне пародической функции — может быть свойством любой широко развитой формы» (АК).

[д] Из статьи «Англия есть отечество карикатуры и пародии...» (1830), приписываемой Пушкину.

[18] *J. Roswadowski.* Wortbildung und Wortbedeutung. Eine Untersuchung ihrer Grundgesetze. Heidelberg, 1904, S. 20, 25.

[19] Ср. особ. прим. 14 к «Литературному факту».

[20] «На кончину благотворителя, приключившуюся 1795 года августа 31 дня в Санктпетербурге».— «Аониды», кн. II. М., 1797, стр. 152.

[21] *Н. Остолопов.* Словарь древней и новой поэзии, ч. II. СПб., 1821. стр. 334.

[22] Далее текст статьи печатается по черновой рукописи.

[23] Как явствует из одного плана задуманных работ конца 20-х годов (АК). Тынянов собирался писать специальную работу «О стиле Герцена».

[24] Фельетон Герцена является пародией на путевой дневник М. П. Погодина «Год в чужих краях» (1843).

[25] См. «Мнимая поэзия», стр. 51.

[26] В одном из набросков «Предисловия» к сб. «Мнимая поэзия» этот факт излагался Тыняновым в оценочном плане. «Вместе с тем важно отметить и отрицательное значение пародии. Порою она подменяет в читательском сознании подлинные явления литературы. Таковы явления фольклорной пародии на Тредьяковского, ходящие под его именем» (АК).

[27] Положение о соотнесенности литературы с внелитературными речевыми явлениями («речевая функция») было выдвинуто Тыняновым в статье «О литературной эволюции».

[28] *И. С. Тургенев.* Полн. собр. соч. и писем в 28 томах, т. VI. М.— Л., 1963, стр. 468.

[29] «Храматыка е выскусьтво правыльно чытаты ы пысаты» (*И. С. Тургенев,* т. VI, стр. 255).

[30] *А. Ахматова.* «Сероглазый король». «Ехал на ярмарку...» — народная песня на стихи И. С. Никитина.

[31] Свидетельство об этой пародии см. также: *Л. Брик.* Маяковский и чужие стихи.— «Знамя», 1940, № 3, стр. 171.

[32] Ср. любопытную характеристику приемов пародического творчества самого Тынянова: «Появление сборника стихов И. Ясинского (типичного эпигона 80-х годов) в 1919 г. было внелитературным курьезом. [...] Тынянов применил весьма простой и эффективный способ, вписав в ряд стихотворений иронические концовки, снижающие „высокий стиль" бытовыми темами и интонациями. Непрочные сооружения эпигона оказались взорванными, и на обломках возник образ разоблаченного автора, резко очерченный рукой блестящего памфлетиста» (*Н. Харджиев.* Тынянов-пародист.— «Russian Literature», 1974, № 6, стр. 59).

[33] Ср. отдельную запись на обороте первой страницы этого раздела: «Русская аристократия выдала литературе сардинского графа Хвостова и грузинского князя Шаликова, застрявших в 20-х годах представителей двух старых литературных систем» (ЦГАЛИ).

[34] Имеются в виду М. И. Пыляев и В. П. Бурнашев, авторы книг: «Замечательные чудаки и оригиналы» (1898) и «Наши чудодеи. Летопись чудачеств и эксцентричностей всякого рода» (1875). См. прим. 35.

[35] Основные из них, кроме «Наших чудодеев»: *Петербургский старожил В. Б.* Мое знакомство с Воейковым в 1830 году и его пятничные литературные собрания.— «Русский вестник», 1871, № 9—11; *В. Б.* Из воспоминаний петербургского старожила.— «Заря», 1871, № 4; *В. П. Бурнашев.* Воспоминания об эпизодах из моей частной и служебной деятельности. М., 1873; *В. П. Бурнашев.* Московский граф Хвостов — князь П. И. Шаликов.— «Биржевые ведомости», 1873, 2 ноября, № 281.

[36] Тыняновскую оценку «Беседы любителей русского слова» и литературной борьбы вокруг нее см. в ПиЕС, стр. 23—36, 385—386 (прим. 4).

[37] Из стихотворной части письма к В. Л. Пушкину, апрель 1816 г. («Христос воскрес, питомец Феба!...»).

[38] То есть — у своих корреспондентов.

[39] Очевидно, имеется в виду приведенный в комментариях к «Письмам Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву» мемуар М. Дмитриева: «Карамзин и

Дмитриев (И. И.) всегда получали от гр. Хвостова в подарок его стихотворные новинки. Отвечать похвалою, как водится, было затруднительно. Но Карамзин не затруднялся. Однажды он написал к нему, разумеется иронически: пишите! пишите! учите наших авторов, как должно писать! Дмитриев очень укорял его, говоря, что Хвостов будет всем показывать это письмо и им хвастаться; что оно будет принято одними за чистую правду, другими за лесть; что и то, и другое не хорошо. „А как же ты пишешь?" — спросил Карамзин.— „Я пишу очень просто. Он пришлет ко мне оду или басню, я отвечаю ему: ваша ода или басня ни в чем не уступает старшим сестрам своим! Он и доволен, а между тем это правда!"» («Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», стр. 065).

[40] Из «Медного всадника».

[41] *Д. В. Дашков.* Речь, читанная в Беседе любителей словесности, наук и художеств 14 марта 1812 года (Извлечено из дел Общества).-- «Чтения в имп. Об-ве истории и древностей российских при Московском ун-те», 1861, кн. 4, отд. V, стр. 183—186. См. также: *Н. С. Тихонравов.* Д. В. Дашков и граф Д. И. Хвостов в Обществе любителей словесности, наук и художеств в 1812 г.— «Русская старина», 1884, № 7, стр. 105—113 (то же в кн.: *Н. С. Тихонравов.* Сочинения, т. III, ч. 2. М., 1898).

[42] «Переписка графа Хвостова на 71-м году от рождения жалка до слез: как не стыдно сенатору, старику, печатать вздорные послания к юношам, каковы Языков и Дельвиг? Как он не видит, что его дурачат?» («Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину», СПб., 1911, стр. 116; имеется в виду брошюра Хвостова «Переписка стихами. На 71 году от рождения автора» — СПб., 1828, послание к Дельвигу в нее не включено).

[43] В рукописи оставлено место для цитаты из послания.

[44] Письмо от 14 сентября 1827 г.— Языковский архив. Вып. 1-й. Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829). СПб., 1913, стр. 342. В рукописи самой цитаты нет — для нее оставлено место.

[45] Очевидно, имеются в виду письма Катенина и Полевого. «Есть средство,— писал Катенин Н. Бахтину 26 апреля 1825 г.,— даже смягчить гнев Хвостова, упомянув о нем. Вы спросите: как? Слушайте же: „Писатель трудолюбивый, образованный, стойкий, в хороших принципах; его наибольший недостаток состоит в том, что он слишком много писал в слишком многих родах. Из его сочинений выделяется одно послание о критике („Письмо о пользе критики"), в котором встречаются здравые мысли и хорошо отделанные стихи, а его перевод „Андромахи" Расина, благодаря сделанным им многочисленным исправлениям, держится на сцене с постоянным успехом"». «Право,— заключает Катенин,— он будет прыгать от радости, а все правда» («Письма Катенина к Бахтину», стр. 87. Справка о Хвостове, предназначенная для «Атласа» А. Бальби, в подлиннике по-французски). Н. Полевой писал Хвостову: «Желая доставить и большую публику вашему посланию и употребить его с большею пользою для ближних, не позволите ли вы мне напечатать не в „Телеграфе", а особо? Я сделаю чудесное издание, а всю выручку обращу в пользу и пособие претерпевших от наводнения. [...] Быть полезным страждущему человечеству не есть ли обязанность поэта?» (*Е. Колбасин.* Певец Кубры, или граф Дмитрий Иванович Хвостов.— «Время», 1862, № 6, стр. 142).

[46] Об этом эпизоде см. в указ. статье Е. Колбасина (стр. 141).

[47] Об этом см.: *М. А. Дмитриев.* Мелочи из запаса моей памяти. Изд. 2-е. М., 1869, стр. 122.

[48] Далее в рукописи пропуск. Этот путешественник — П. А. Вяземский. Автор не совсем точен: в приписке Вяземского к письму Карамзина И. Дмитриеву от 2 сентября 1825 г. речь идет не о лубке, а о портрете Хвостова («Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву», стр. 403).

[49] «В дурном и глупом, когда оно в величайшей степени, есть свой род высокого, sublime de bêtise, то, что Жуковский назвал „чистою радостью", говоря о сочинениях Хвостова» (В. К. Кюхельбекер. Дневник. Л., 1929, стр. 69).

[50] См. указ. приписку Вяземского.

[51] На обороте одного из листов рукописи есть еще один пассаж о Хвостове, место которого в ней определить затруднительно: «Как член „Беседы“ гр. Хвостов выступал против „нововводителей“ [е], и, несомненно, это было его л[итературной?] позой, помогавшей нести тяжелые обязанности пародической личности. Он был влиятелен не только как официальное лицо, но и как архаистическое явление мецената: он подписывался на издания (и журналы, сочинения), правда, имея в виду литературное возмещение в виде собственного сотрудничества или критических о нем статей. Надо отметить, что литература не пренебрегала этой чертой Хвостова. Ср. наставления Катенина, который писал... [ж] Полевой был гораздо более откровенным дельцом в отношениях с Хвостовым. В разное время на Хвостова опирались затертые и обиженные литературные группы. Такова, например, группа М. А. Бестужева-Рюмина, выступавшая против Пушкина, который назвал Бестужева-Рюмина „вторым Свистовым“ и получил злобный ответ, а в одном из следующих номеров и защиту Хвостова» [з] (ЦГАЛИ).

[52] Ср. в подготовительных записях (АК) соположение двух цитат из Шаликова: «Я чувствую, что слезы готовы заструиться в глазах моих [...] Ах, ваше сиятельство! Грустно быть сиротою на земле.

...С Полевым, сказал я, счет короток: изломать палку на нем и заплатить бесчестие (как купцу). Полевой — кобель...» (*Е. Колбасин*. Певец Кубры, стр. 168).

[53] «Евгений Онегин», гл. 8, XXIV.

[54] *П. А. Вяземский*. «Отъезд Вздыхалова» (1811); «Эпизодический отрывок из путешествия в стихах. Первый отдых Вздыхалова» (1811?).

[55] А. С. Пушкин. «Князь Шаликов, газетчик наш печальный...».

[56] *Державин*. «Персей и Андромеда»; *Тредиаковский*. «Похвала Ижерской земле...».

[57] Пропуск в рукописи. О публикациях в журнале «Развлечения», подписанных именем Козьмы Пруткова, см. вступ. статью Б. Я. Бухштаба в кн.: *Козьма Прутков*. Полн. собр. соч. М.— Л., 1965, стр. 22.

[58] В материалах к статье сохранился листок, озаглавленный «К Козьме Пруткову»: «До сих пор остается неразработанным один из любопытнейших элементов литературной полемики XVIII—XIX века — полемические клички, возникающие в ходе полемики. XVIII век и начало XIX в. знал и простейший метод изобретения этих кличек — прозрачное искажение фамилий. Макаров — Романов etc. Старая теория считала это пародией. Эти фамилии разнообразятся: сходство фонетическое остается, и вместе с тем фамилии становятся значимыми: Шутовской. В пародии широко используются эти клички — в качестве подписей. При этом наблюдается любопытная двойственность: кличка пародируемого автора является одновременно псевдонимом пародиста» (АК).

[59] *И. Ф. Горбунов*. Полн. собр. соч., т. I. СПб., 1904, стр. 304—305.

[е] Это слово употребляется в письме Щедритского от 9 ноября 1827 г. к Хвостову (*Е. Колбасин*. Певец Кубры, стр. 162).

[ж] Цитата отсутствует. Тынянов имел в виду письмо Катенина Н. Бахтину от 26 апреля 1825 г. (см. прим. 45).

[з] Речь идет об эпиграмме Пушкина «Седой Свистов, ты царствовал со славой...», напечатанной в «Северных цветах» на 1830 г. М. А. Бестужев-Рюмин, приняв ее на свой счет, напечатал в «Северном Меркурии» ответ. Современные комментаторы считают, что эпиграмма Пушкина направлена против Н. И. Надеждина.

*

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Впервые — «Книга и революция», 1923, № 4, стр. 15—19. С незначительными изменениями вошло в АиН. Печатается по тексту АиН, где датировано: 1923.

Статья была закончена к осени 1922 г. 23 октября И. А. Груздев предлагает сотруднику издательства «Новая Москва» П. Н. Зайцеву для организуемых Н. С. Ангарским литературно-художественных сборников «Недра» статью Тынянова «Иллюстрации и реалии» — «о способах издания, иллюстрирования и комментирования художественных и научных книг. Статья также [в письме речь шла и о «Мнимом Пушкине» — см. в наст. изд.] очень интересная, не узкоспециальная, а очень широкая и даже злободневная (касается некоторых новых изданий, которые высмеивает), размером тоже 1 лист. Интерес ее усиливается иллюстрированием. Это в Ваших силах, так как, вероятно, клише всяких заставок и все прочее можете приготовить — ведь у Вас будут художники» (ИМЛИ, ф. 15, 2. 39, л. 27 об.). Статья, опубликованная в «Книге и революции», составляет половину печатного листа, что позволяет предполагать значительные отличия ее текста от ранней, не сохранившейся редакции.

Статья была написана в момент оживления полиграфического дела и вновь возникшего интереса к иллюстрированной книге. «Вопрос об иллюстрации книг снова стал очередным,— писала «Жизнь искусства».— Ввиду этого возникло предположение прочесть в одной из художественных школ серию лекций по вопросу о том, как иллюстрировались до сих пор книги у нас и за границей. Лекции будут сопровождаться демонстрацией изданий, вышедших на разных языках» («Жизнь искусства», 1920, 3—5 янв., № 334—335—336, стр. 1). 12—15 марта 1920 г. в этой же газете помещена заметка П. С. «Иллюстрации (По поводу выставки изданий Наркомпроса)», где внимание автора сосредоточено главным образом на случаях несоответствия текста со стилем художника-декоратора (№ 395—398, стр. 3). Именно этот аспект традиционно считался важнейшим в вопросе об иллюстрациях (ср. в том же номере «Книги и революции», где была опубликована статья Тынянова, его рецензию на отдельные издания «Каменного гостя», «Барышни-крестьянки» и «Дубровского» с замечаниями по поводу иллюстраций Добужинского и Кустодиева).

Наиболее подробно вопрос этот трактуется в работах А. А. Сидорова («Искусство книги».— «Печать и революция», 1921, № 1—3, отд. изд.— М., 1922; «Очерки по истории русской иллюстрации».— «Печать и революция», 1922, №№ 1, 2, 6, 7, 8; *его же*. Русская графика за годы революции. М., 1923, ср. его кн.: Книга и жизнь. М., 1972, стр. 9—36), в какой-то степени определивших полемическое задание статьи Тынянова.

Непосредственным поводом к выступлению Тынянова стали, как явствует из первой фразы статьи, иллюстрированные «роскошные издания», появившиеся в начале 1920-х годов. Можно предполагать также полемическое внимание Тынянова к иллюстраторской работе художников «Мира искусства» (щедро охарактеризованной в книге Н. Э. Радлова «Современная русская графика», выпущенной в 1914 г. на немецком языке, а в 1916 г. вышедшей на русском языке роскошным изданием в количестве 500 нумерованных экземпляров). Одним из многочисленных примеров оживления в 1920—1922 гг. интереса к иллюстрации и к иллюстрированной книге может служить отдельное издание поэмы И. С. Тургенева «Помещик», вышедшее с рисунками В. М. Конашевича, активно интерпретировавшими текст, и в сопровождении статьи Б. Л. Модзалевского «Тургенев и его иллюстрации» (Пб., 1922).

Пафос статьи — в стремлении определить собственный язык каждого искусства, подчеркивая различия и отвлекаясь от сходства (ср. позднее

подход Тынянова к кино в сопоставлении его с театром). Он связан с общей «спецификаторской» методологией Опояза. Однако понимание различий между словесным и зрительным представлением было достаточно распространенным в искусствознании 10—20-х годов. Ср. о «разрушительной критике» Т. Мейером теории чувственной наглядности поэтического образа: *М. П. Столяров*. К проблеме поэтического образа. В сб.: Ars poetica, I. М., ГАХН, 1927. Ранее доводы Мейера на материале русской поэзии были подтверждены в статье В. М. Жирмунского «Задачи поэтики» (впервые опубл. в 1921 г.), где связывались с общей полемикой новых течений филологии с потебнианством (ср. прим. 3). Ср. разбор того же примера из «Невского проспекта», что и в статье Тынянова, в кн.: *В. Виноградов*. Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926, стр. 79—80, и далее о предметной непредставимости описаний Гоголя — стр. 81—82, 85—86. Ср. также: *Б. Христиансен*. Философия искусства. СПб., 1911; *О. Кюльпе*. Современная психология мышления.— Новые идеи в философии. Сб. 16. СПб., 1914, особ. стр. 73—74; *Р. Унгер*. Новейшие течения в немецкой науке о литературе.— «Современный Запад», 1924, № 6, стр. 147. Отметим особо позицию М. М. Бахтина, оспорившего (как стало известно из его недавно опубликованной статьи 1924 года) «критику образа», «особенно отчетливо развитую Жирмунским», но «весьма характерную для современной русской поэтики». С его последовательно философской точки зрения (требовавшей в отличие от «спецификаторского» формализма обязательного соположения — а не противоположения — литературы с другими искусствами внутри области эстетического, а этой области — со всей культурой в целом), и слово поэзии, и краски живописи суть некоторые «этико-эстетические ценности». Слово в таком понимании противостояло у Бахтина как зрительному образу традиционной эстетики, так и слову в антипотебнианской трактовке (взятому в плане тематическом ли, стилистическом или в плане игры значений). См.: *М. Бахтин*. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, стр. 50—53.

Можно увидеть в статье Тынянова и отталкивание от разнообразных сопоставлений слова и живописи, не связанных с иллюстрированием (ср., напр., «Слова и краски» Блока). Ср. современные поиски возможностей «живописного» подхода к поэтическому слову: «Слова и краски» В. Альфонсова (М.— Л., 1966), «Поэтический мир Есенина» А. Марченко (М., 1972).

За пределами внимания Тынянова остались конструктивно-функциональное направление в оформительском искусстве тех лет (связанное прежде всего с именем Эль Лисицкого), эксперименты футуристов в области конструкции книги. Однако его отрицание иллюстрации сопоставимо с отказом от «литературности» в живописи XX века. Но важнее связь рассуждений Тынянова с его оригинальным учением о семантике слова в поэтическом тексте, изложенным в ПСЯ, а несколько ранее этого ответвившимся в незаконченную статью «О композиции „Евгения Онегина"». В «Иллюстрациях» не только встречаются такие термины, как «эквивалент слова» и «динамическая конкретность», но и сама концепция статьи близка к ПСЯ: предметная иллюстрация несостоятельна потому, что смысл слов в контексте произведения не исчерпывается основным признаком значения, а «буквальный» перевод на язык иллюстрации бессилен передать игру второстепенных и колеблющихся семантических признаков и лексической окраски слова. Тынянов не мог бы согласиться с остроумным предложением В. Милашевского иллюстрировать не фабулу, а отступления «Евгения Онегина» (*В. Шкловский*. О теории прозы. М., 1929, стр. 204; *В. Милашевский*. Вчера, позавчера. Воспоминания художника. Л., 1972, стр. 186) — как и поступил впоследствии Н. В. Кузьмин (ср.: *В. В. Виноградов*. О художественной речи. М., 1971, стр. 207—208). Тонкое понимание точки зрения Тынянова выражено в книговедческой работе: *В. Н. Ляхов*. Очерки теории искусства книги. М., 1971, стр. 205, 209, 231—232 (ср. здесь же о цветовых характеристиках прозы Чехова, Бабеля и Булгакова).

[1] «Шесть стихотворений Некрасова с иллюстрациями Кустодиева». Пб., «Аквилон», 1921.

[2] *А. Фет.* Стихотворения. Пб., «Аквилон», 1922. Об иллюстрациях Кустодиева и Конашевича см.: *А. А. Сидоров.* Русская графика за годы революции, стр. 35; отзывы о них указаны там же, стр. 95—96.

[3] *Th. Meyer.* Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901. Ссылки на работу Мейера см. также в ПСЯ, стр. 169, 185. О взглядах Мейера, кроме указ. статей Жирмунского и Столярова, см.: *П. Сакулин.* Еще об образах.— «Атеней», 1924, I—II; *Л. С. Выготский.* Психология искусства. М., 1968, стр. 68, ср. собственную критику Выготским теории образности в гл. «Искусство как познание». В программе научных занятий Тынянова «Opera на год» (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 58), составленной в 1921 или 1922 г., в плане работы о «Евгении Онегине» (см. прим. к статье «О композиции „Евгения Онегина“») имеется пункт: «формула Лессинга и формула Т. Мейера». По-видимому, предполагалась более подробная, чем в ПСЯ, полемика с теорией наглядной образности.

[4] Ср. о словесной и вещной маске персонажей Гоголя в «Достоевском и Гоголе» (в наст. изд.).

[5] Е. Е. Бернардский вопреки желанию Гоголя стал издавать иллюстрации Агина к «Мертвым душам» без текста, отдельными выпусками. В 1892 г. Д. Д. Федоров выпустил иллюстрации отдельным альбомом под названием «Сто рисунков к поэме Гоголя „Мертвые души“». Издание широко разошлось, впоследствии много раз переиздавалось и усиливало влияние рисунков на читательское восприятие поэмы, о котором пишет Тынянов. В 1910-х годах появились книги К. Кузьминского «Художник-иллюстратор П. М. Боклевский, его жизнь и творчество» (М., 1910), «А. Агин, его жизнь и творчество» (М., 1913). Ср. высказывание Короленко в письме к Кузьминскому, приведенное адресатом в книге о Боклевском: «Павла Ивановича Чичикова я уже иначе и не представляю, как в образе, данном Боклевским». А. А. Сидоров отмечал популярность Агина в нач. 20-х годов («Русская графика за годы революции», стр. 35). Рисунки Конашевича к указ. изд. «Помещика» Тургенева сравнивали с иллюстрациями Агина к этой поэме.

[6] Ср. ПСЯ, стр. 173 (прим. 3). Укажем издания «Носа» с иллюстрациями В. Лебедева (Пб., Лит.-изд. отд. НКП, 1919), А. Рыбникова (М., «Светлана», 1921), В. Масютина (М.— Берлин, «Геликон», 1922). Ср. ранее иллюстрации Д. Кардовского в роскошном издании «Невского проспекта» (СПб., Кружок любителей русских изящных изданий, 1905). Ср.: *А. А. Сидоров.* Русская графика начала XX века. М., 1969, стр. 109.

[7] *Н. С. Лесков.* Собр. соч., т. 6. М., 1957, стр. 287—288. Примеры из Лескова полемически обращены против выпущенных в 1922 г. «Аквилоном» иллюстрированных изданий рассказов «Штопальщик» — с рисунками Кустодиева и «Тупейный художник» — с рисунками Добужинского. Ср. о соотношении иллюстраций Добужинского с текстом Лескова: *Э. Голлербах.* Рисунки М. Добужинского М.— Пг., 1923, стр. 79.

[8] Письмо к Л. С. Пушкину от 1—10 ноября 1824 г. (XII, 119).

[9] Неточная цитата из письма к Плетневу от 11 октября 1835 г. (XVI, 56).

[10] Ср. беглое замечание Анненкова — «рисунки пером, которые обыкновенно повторяют содержание написанной пьесы, воспроизводя ее таким образом вдвойне» и возражение А. Эфроса (*А. Эфрос.* Рисунки Пушкина. «Academia», 1933, стр. 16, 18). О Пушкине-рисовальщике см. еще: *Т. Цявловская.* Рисунки Пушкина. М., 1970; *Н. В. Измайлов.* О рукописях Пушкина.— В сб.: Белые ночи. Л., 1974, стр. 71—75.

[11] «Евгений Онегин», гл. 1, IX.

[12] Под этим псевдонимом печатал в 1859—1861 гг. свои пародии Н. А. Добролюбов (в сатирическом отделе «Современника» и в «Искре»).

[13] «Нет, не жди ты песни страстной» (1858).

[14] Цитируемая записка принадлежит, по-видимому, не Оленину, а Н. А. Львову (см.: *Е. Я. Данько.* Изобразительное искусство в поэзии Державина. В сб.: XVIII век, 2. М.— Л., 1940, стр. 227). Ср. в ст. «Ода как ора-

торский жанр» (стр. 246) толкование критического разбора Мерзляковым стихов Державина. См.: *И. З. Серман*. Проблема говорящей живописи в поэзии Державина.— В кн.: Художественная культура XVIII века. Материалы научной конференции (1973). М., 1974.

[15] Полемика с А. А. Сидоровым — см. «Печать и революция», 1922, № 2, стр. 231.

[16] Противопоставление это было обычным в те годы. «В 1900 г. А. Воллар, известный меценат художников и писателей, начинает издавать книги очень высокого качества (переиздания античных авторов и поэтов XIX в.). Дорогие, предназначенные для любителей всех стран, эти библиофильские издания столь же характерны для начала XX в., как и резко противостоящие им издания футуристов, дадаистов и веймарского „баухауза", в котором главную роль играли советский художник Эль Лисицкий и венгр М. Надь,— издания, появившиеся после первой мировой войны и революции в России» (*А. Сидоров*. Искусство книги.— «Курьер ЮНЕСКО», 1972, декабрь, стр. 33).

[17] Неточная цитата из письма к Л. С. Пушкину и П. А. Плетневу от 15 марта 1825 г. (XIII, 154).

[18] Авторство Гоголя в отношении известных рисунков к «Ревизору» не подтверждено; рисунки были, видимо, приняты во внимание Мейерхольдом при постановке «Ревизора».

[19] Замечания о сближениях и отталкиваниях между литературой и другими искусствами могут служить дополнением к теории литературной эволюции. Как и в статьях «Литературный факт» и «О литературной эволюции», Тынянов не привлекает материал древнего и средневекового искусства. В отличие же от этих статей, он в меньшей степени учитывает здесь опыт новейшей художественной практики и теории: Тынянов исходит из того, что в европейской культуре последних веков фактор дифференциации искусств доминирует над синкретическими тенденциями — и потому оставляет в стороне опыт взаимодействия поэзии и живописи в искусстве футуризма. Ср. работы Ларионова и Гончаровой, создавших «новый тип поэтической книги — целиком литографированной, с текстом, написанным самим автором или художником („самописьмо"). Книги с литографированным авторским почерком давали возможность тесного вхождения иллюстрации в текст» (*Н. Харджиев*. Памяти Наталии Гончаровой (1881—1962) и Михаила Ларионова (1881—1964).— В кн.: Искусство книги, вып. 5. М., 1968, стр. 310).

[20] Имеется в виду, по-видимому, школа танца Айседоры Дункан.

*

КИНО — СЛОВО — МУЗЫКА

Впервые — «Жизнь искусства», 1924, 1 января, № 1, стр. 26—27. Подпись: Ю. Ван-Везен. Печатается по тексту журнала.

Замысел статьи, возможно, в какой-то степени инспирирован неожиданно расширившимися издательскими возможностями. 5 декабря 1923 г. Тынянов писал В. Шкловскому: «Теперь дело такое: мы фактически взяли на себя «Жизнь искусства»: я редактирую литературный отдел, Федин — кино, Томашевский — «Из прошлого», театр — Пиотровский. Витенька, возьми на себя отдел «Москва», очень просим, Адонц даже — и тот просит. И присылай немедленно все, что хочешь,— и общие статьи, и «Московские театры», «Московское кино», «Московская литература» (если есть такая). Кроме того, присылай немедленно фотографические карточки Маяковского, Асеева, Пастернака и других москвичей, чтобы их напечатать в журнале. Новогодний номер, кажется, удается. (Опояз + Серапионы [...]). Присылай статьи немедленно: деньги Адонц будет платить» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 722).

В новогоднем номере «Жизни искусства», вышедшем 1 января, напечатаны статья Б. М. Эйхенбаума «О Шатобриане, о червонцах и русской лите-

ратуре», пародии М. Зощенко «Святочные рассказы», статья К. Федина «В поисках русского кино» и «Разговоры о кино (Разговор первый)» В. Каверина. В течение короткого времени после этого Тынянов не испытывал обычных затруднений с устройством своих статей (см. прим. к статьям «Мнимый Пушкин», «Иллюстрации»): за первые три месяца 1924 г. ему удалось напечатать в «Жизни искусства» четыре статьи.

Полемическая острота и новизна подхода Тынянова к кино, как искусству, абстрактному и условному, становится очевидней из сравнения с широко бытовавшим еще недавно иным пониманием — см., например: «Экран не искусство. [...] Экран сама жизнь, отраженная на полотне, претворенная из трех измерений в два, но не преображенная и не выдуманная [...]. Для того, чтобы отразиться на экране, современности нужно только пройти перед ним, только мелькнуть перед бесстрастным полотном. И белая спокойная полотняная стена покорно и чутко отразит революцию, как каменные стены домов, мимо которых катится горячая уличная людская лава». *М. Кольцов.* Кино и революция.— «Театр» (Киев), 1919, 25 апр.; цит. по кн.: Из истории кино, вып. 9. М., 1974, стр. 35. «Оправдание» немого кино, данное в статье с обычным для Ю. Ван-Везена заострением, сохранило свою теоретическую ценность, несмотря на то, что развитие кино пошло иначе, чем представлял себе автор. Эта ценность — в противоположении художественной условности кино — условности театра, в постановке проблемы времени и пространства в искусстве, оказавшейся столь актуальной для различных областей искусствознания во второй половине XX века. Для Тынянова это было первое обращение к проблеме (ср. о прозаическом и стиховом времени в ПСЯ, стр. 170—171; отметим использование в статье концепции эквивалента, развитой в ПСЯ); см. позже в ст. «Об основах кино».

[1] В статье «Об основах кино» жанр кинoромана назван «компромиссным».

[2] Фейдт (Вейдт), Конрад (1893—1943) — немецкий актер; снимался в роли сомнамбулы Чезаре в фильме Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919), князя Эшнапурского в «Индийской гробнице» Д. Мая (1921) и др. См.: *К. Н. Державин.* Конрад Фейдт. Л., 1926 (Изд. ГИИИ).

[3] Краус, Вернер (1889—1959) — немецкий актер; снимался в роли психиатра Калигари в фильме «Кабинет доктора Калигари» (1919), Яго в фильме «Отелло» (1922), Джека-потрошителя в «Кабинете восковых фигур» П. Лени (1924). Фильм «Кабинет доктора Калигари» вызвал дискуссию в 1922—1923 гг. в газете «Кино» (также в журнале «Жизнь искусства»), поставившую некоторые теоретические вопросы киноискусства. См. об этом: *Т. Селезнева.* Киномысль 1920-х годов. Л., 1972.

[4] Ср.: «называть кино „немым" искусством неправильно: дело не в „немоте", а в отсутствии слышимого слова, в новом соотношении слова в предмета» и далее (*Б. Эйхенбаум.* Внутренняя речь кинозрителя.— «Кино» (Москва), 1926, № 46, стр. 3; в измененном и расширенном виде вошло в сб. «Поэтика кино», см. 3-й раздел статьи «Проблема киностилистики»). Ср. также о присутствии речи в немом кино: *Б. Кушнер.* Изоповесть.— «Леф», 1923, № 3.

[5] Ср. у Б. Балаша: «Интересно, что мы замечаем только отсутствие музыки и не обращаем внимания на ее присутствие» (*Б. Балаш.* Видимый человек. М., 1925, стр. 86). Ср. также в книге Р. Гармса «Философия фильма» (Л., 1927; издание ГИИИ): «Самое замечательное в киномузыке [...] это то, что присутствие ее замечаешь только в тот момент, когда она внезапно прекращается (стр. 78 и след.).

[6] Ср. в кн. У. Гада «Кино» (Л., 1924; издание ГИИИ), в основном носящей характер практического руководства и типичной для дотеоретического этапа киноведения, о «разговоре» в кино как «самом уязвимом месте этого искусства» (стр. 72).

*

О СЦЕНАРИИ

Впервые — газ. «Кино» (ленинградское приложение), 1926, 2 марта, № 9, стр. 1. Печатается по тексту газеты.

Проблема «сценарного голода» была уже остро поставлена ранее статьями Б. Мартова «Как писать сценарий?» («Пролеткино», 1923, № 1—2) и Б. Леонидова «О сценарном голоде» («Жизнь искусства», 1924, № 34). Полемика вокруг сценария как жанра продолжалась в последующие годы (см. об этом в статье Н. Горницкой «Проблемы кинодраматургии в периодике 20-х годов» в кн.: Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920—1930-е годы, вып. 3. Л., 1973; опубликованы отрывки из режиссерского экземпляра тыняновского сценария «Шинели», перепечатаны либретто этого сценария, а также статьи 1926—1928 гг. о кино Б. Эйхенбаума, В. Перцова, А. Пиотровского, В. Шкловского, В. Сутырина) и была вынесена и в аудитории ГИИИ, где 23 января 1926 г. состоялся доклад Л. З. Трауберга «Кризис сценария» (ГИИИ-1927, стр. 56). В 1926 г. была объявлена подписка на научно-популярную библиотеку литературы о кино, включавшую 20 названий, среди них — «Как писать сценарии», «Киносценарий» и др. (проспект см., напр., в кн.: *И. Бабель.* Блуждающие звезды. Киносценарий. М., 1926). См. также: *И. Соколов.* Киносценарий. Теория и техника. М., 1926. Свидетельством усиливавшегося интереса к новому искусству была организация Кинокомитета при Отделе истории и теории театра ГИИИ в декабре 1925 г. (ГИИИ-1927, стр. 20) и издание в 1925—1926 гг. 12 монографий (в том числе переводных) о кино. О работе ГИИИ в области кино см. также: Из истории Ленфильма, вып. 1, 1968.

Выступление Тынянова связано, по-видимому, с активизировавшимися осенью 1925 г. обращениями кинофабрик к писателям. 20 октября газета «Кино» сообщает о том, что Тынянов работает над сценарием по гоголевской «Шинели» (см. также в наст. изд. «О фэксах»). 17 ноября в той же газете появилась статья под названием «Литература — в кино!», призывавшая к созданию «крепкой литературной группы, тесно связанной с кинопроизводством». 29 ноября 1925 г. Б. Эйхенбаум писал в дневнике: «Некоторые надежды есть на работу в кино. 25-го ноября было собрание литераторов (Замятин, Тихонов, Каверин, Зощенко, Слонимский, Груздев, Тынянов, Полонская и др.). На фабрике «Севзапкино» [...] нам показали фильму «Наполеон — Газ» (Тимошенко), а мы ее «разругали» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 245). 24 января 1926 г. К. И. Чуковский записывает в дневнике: «к Тынянову — зашел для души [...]. Такой же энергичный, творческий, отлично вооруженный. Прочитал мне сценарий «SVD (Союз великого дела)». Очень кинематографично, остроумно. Жаловался на порядки в «Кино»» (хранится у Е. Ц. Чуковской). О замысле написанного совместно с Ю. Г. Оксманом сценария «СВД» см. в статье «О фэксах» в наст. изд.; «Кино», упоминаемое Чуковским,— фабрика «Севзапкино», где вскоре Тынянов получил должность начальника сценарного отдела (в 1927 г. его сменил на этой должности А. Пиотровский). 9 апреля 1927 г. Эйхенбаум, сообщая Шкловскому о состоявшемся в тот день решении об упразднении литературного отдела в университете, писал: «Надо, значит, приниматься за статьи, книги. Юрий настаивает на работе для кино» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 782). Весной 1927 г., судя по письмам Шкловскому, Тынянов написал сценарий «Подпоручик Киже», а затем, летом, рассказ того же названия — упоминания о нем в письмах к Шкловскому от 3 сент. 1927 г., где Тынянов писал среди прочего: «Начинаю сильно любить литературу и отвык от кино» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 728), и к Чуковскому от 13 сент. 1927 г. (ГБЛ, архив К. И. Чуковского, ф. 620).

Фильм по переработанному сценарию вышел только в 1934 г. (в одном из блокнотов 30-х годов Тынянов записал: «Фильм [...] имеет мало общего

с рассказом» — АК). Тынянов участвовал также совместно с Ю. Г. Оксманом в работе над сценарием по «Асе» Тургенева (экземпляр сценария имеется в архиве Ю. Г. Оксмана); фильм вышел в 1928 г. (поставлен по сценарию Оксмана и М. Ю. Блеймана). Осенью 1928 г., как явствует из переписки со Шкловским, Тынянов работал над либретто для сценария по роману «Смерть Вазир-Мухтара» (сценарий писал Шкловский; фильм поставлен не был). Н. Л. Степанов сообщает о еще одном сценарном замысле — «Обезьяна и колокол» (1930) и о немногих материалах, сохранившихся от него (ТЖЗЛ, стр. 135—137). В архиве Тынянова остался план работы на 1931—1932 гг., где вторым пунктом стоит: «сценарий» (АК). На этом неосуществленном замысле связь Тынянова с кино прервалась; только в письме Эйхенбаума Шкловскому от 8 февраля 1932 г. есть упоминание о какой-то кинематографической работе: «у тебя и у Юры есть кино (он пишет сценарий — у меня нету и этого» (ЦГАЛИ ф. 562, оп. 1, ед. хр. 783). В 1934 г., отвечая на вопрос корреспондента газеты — «Какие смежные жанры вы любите?».— Тынянов назвал «младшие жанры искусства — цирк, мюзик-холл, эстраду» и добавил не без нажима: «Прежде любил кино и охотно работал в нем» («Лит. Ленинград», 1934, 20 ноября, № 58). См. также прим. 12 к статье «О фэксах»; *Н. Зоркая.* Тынянов и кино.— В сб.: Вопросы киноискусства, вып. 10. М., 1967.

Статья Тынянова, запечатлевшая момент столкновения опыта теоретика искусства с личной практикой сценариста, явилась одной из первых попыток осмыслить границы проникновения литературы в сферу кино. О тыняновском понимании задач киносценария см. также: *И. Сэпман.* Тынянов — сценарист. В кн.: Из истории Ленфильма. Вып. 3. Л., 1973.

[1] «Несколько лет назад все писали стихи. Теперь все пишут сценарии» (*В. Шершеневич.* Сценарий (фельетон).— «Кино» (Москва), 1926, 21 дек., № 51—52, стр. 3). См. также: *В. Шкловский.* Моталка. М.— Л., 1927, стр. 22—27; ср.: *В. К. Брадлей.* Записки сценариста. М.— Л., 1927.

[2] О крайне низком проценте годных для производства сценариев см. в статье «Как идет заготовка сценариев» («Кинофронт», 1926, № 1(4), стр. 8—9; перепечатано в кн.: Из истории Ленфильма, вып. 3, стр. 26—28).

[3] Персонаж фильмов с участием Макса Линдера.

[4] Вираж, виражирование — окраска отдельных сцен готового черно-белого фильма в единый красочный тон. Вираж «имеет целью сообщить кадром особое настроение. При этом окраска сделает кадр теплым или холодным, веселым или унылым, смотря по тому, будет ли она иметь красноватый или синеватый оттенок...» (*Р. Гармс.* Философия фильма. Л., 1927. стр. 65—66). Ср.: *Л. Кулешов, А. Хохлова.* 50 лет в кино. М., 1975, стр. 26.

[5] Ср. в статье «Иллюстрации» об аналогии рисунка тексту. Ср. также у Б. М. Эйхенбаума: «Перевести литературное произведение на язык кино — значит найти в киноречи аналогии стилевым принципам этого произведения» («Литература и кино» — «Советский экран», 1926, № 42); в статье Тынянова «Не кинограмота, а кинокультура»: «Ведь только отсутствием кинокультуры объясняется эпидемия сценарного кустарничества. И здесь то же, ведь все разнесено „по кадрам" и надписи уже не надписи, а „титры", и есть «затемнение», и есть «наплыв», и нет только одного: понимания, что такое сценарий, каковы его назначение и роль в кино, каковы в кино взаимоотношения фабулы и сюжета («Кино». Л., 1926, 7 сентября). См. также в либретто кинофильма «Шинель»: «Иллюстрировать литературу для кино задача трудная и неблагоприятная, так как у кино свои методы и приемы, не совпадающие с литературными. Кино может только пытаться перевоплотить и истолковать по-своему литературных героев и литературный стиль. Вот почему перед нами не повесть по Гоголю, а киноповесть в *манере* Гоголя [...]» («Из истории Ленфильма», стр. 78). См., однако, оценку Шкловского: «Попытка Фэксов и Юрия Тынянова дать в кинематографическом произведении эквивалент равнозначения стилю Гоголя тоже пока не удалась» (*В. Шкловский.* Их настоящее. О советских кинорежиссерах. М.— Л., 1927, стр. 15—16; см. особенно гл. 4).

[6] Проблема киножанров более остро поставлена и полней разработана в статье «Об основах кино». Ср. также в статье А. Пиотровского «К теории киножанров» (в сб.: Поэтика кино. М.— Л., 1927). См. еще: *В. Шкловский.* Новая литературная форма.— «Жизнь искусства», 1923, № 28.

[7] Ср. у Шкловского о «тематическом подходе к сценарию»: «Происходит дикое истребление тем. [...]. Темоистребление. Нужно не столько учиться беречь темы, сколько уметь освобождаться от них. Превращать материал в конструкции» («Гамбургский счет», стр. 159). Здесь необходимо иметь в виду специфическое понимание «темы» литературной наукой тех лет (см.: *Б. Томашевский.* Теория литературы. Поэтика. М.— Л., 1931, стр. 131—132; ср. прим. 58 к статье «Ода как ораторский жанр»).

*

О СЮЖЕТЕ И ФАБУЛЕ В КИНО

Впервые — «Кино». Л., 1926, 30 марта. Печатается по тексту газеты.

На коротком пространстве статьи с большой определенностью выяснен взгляд Тынянова на взаимоотношения фабулы и сюжета — не только в кино, но и в литературе,— до этого только намеченный Тыняновым («Иллюстрации») и развивавшийся главным образом в работах В. Шкловского и в «Теории литературы» Б. Томашевского. Статья представляет собой конспект мыслей, подробно изложенных в работе «Об основах кино» (разделы 11—12); Тынянов предполагал читать курс «Сюжет и фабула в кино» на кинофакультете ГИИИ. 7 сентября 1926 г. в газете «Кино» (Ленинград) была напечатана статья Тынянова «Не кинограмота, а кинокультура» — о задачах новооткрывавшегося факультета.

[1] Излюбленный пример Тынянова, неоднократно избираемый им для демонстрации специфичности словесного искусства (см. «Иллюстрации», ПСЯ; более подробно — «Об основах кино»).

[2] Фильм выпущен ФЭКСом в 1926 г.

[3] Фильм выпущен ФЭКСом в 1926 г. Ср. о нем в статье «О фэксах».

*

ОБ ОСНОВАХ КИНО

Впервые — в кн.: Поэтика кино. Под ред. Б. М. Эйхенбаума. М.— Л., 1927, стр. 55—85. Печатается по тексту книги.

10 июля 1926 г. Эйхенбаум сообщал Шкловскому: «Здесь в киноиздательстве (В. Успенский и Златкин) окончательно решен сборник „Поэтика кино". Срок для статей — 15-е августа, гонорар 80 р., размер — 1,5—2 печ. листа на каждого. Будут статьи Тынянова (фабула и сюжет в кино), Казанского, Пиотровского (о жанрах), моя (стилистика)». В это время статья мыслилась, по-видимому, в границах предположенного курса лекций Тынянова «Сюжет и фабула в кино» (см. прим. к ст. «О сюжете и фабуле в кино»). 22 марта 1927 г. Эйхенбаум писал Шкловскому: «Сегодня наконец пошел в набор наш сборник о кино [...] Должен выйти к концу апреля». 8 апреля 1927 г.: «Наш сборник («Поэтика кино») должен выйти к 15-му числу» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 782).

Полемизирующая направленность статьи Тынянова связывается в первую очередь со взглядами Л. Деллюка (см. особенно его книгу «Фотогения

кино». М., 1924) и Б. Балаша — прежде всего с его книгой «Видимый человек» (М., 1925; в том же году вышла в Ленинграде в другом переводе и под другим заглавием — «Культура кино»). Тынянов многократно обыгрывает ключевые слова этих авторов — «видимый человек» («видимая вещь»), «фотогения». Статья Б. Балаша «О будущем фильма» вызвала ответные статьи С. М. Эйзенштейна, весьма близкие по основным своим положениям к работе Тынянова (см.: *Т. Селезнева.* Киномысль 1920-х годов. Л., 1927).

Проблематика кинематографа как самостоятельного вида искусства[а] разрабатывалась в те годы усилиями многих исследователей, шедших нередко в одном направлении. Суждения Тынянова пересекаются не только с работами Б. М. Эйхенбаума (см. в сб. «Поэтика кино» статью «Проблемы киностилистики»), В. Б. Шкловского (см. особ. в его кн. 1927 г. «Их настоящее» статью «Основные законы кинокадра»[б], где сформулированы положения об экранной глубине, развитии «языка» и «грамматики» кино как накоплении условностей, кадре как знаке — ср. прим. 9), но также с работами Л. В. Кулешова, С. М. Эйзенштейна, писавшимися в те же годы и несколько позже. Более всего этих точек пересечения в концепции монтажа.

В 1916 г. группа Кулешова объявила монтаж основным кинематографическим средством, подчеркнув вторичность материала (см. главу «Монтаж» в кн.: *Л. Кулешов.* Искусство кино (мой опыт). Л., 1929); режиссерская практика Кулешова разъяснялась на протяжении 20-х годов в его статьях и лекциях (в Первой государственной кинематографической школе и др.) и стимулирующе влияла на теорию кино. В 1926 г. в предисловии к книге С. А. Тимошенко «Искусство кино и монтаж фильма. Опыт введения в теорию и эстетику кино» (издание ГИИИ), представлявшей собой «своеобразный каталог наиболее распространенных и основных приемов монтажа», А. И. Пиотровский писал о необходимости изучения монтажа, который с каждым днем все более и более определяется как «специфическое обличье» кино, но отмечал, что «тема эта, за исключением работ Кулешова и Беленсона, никак не разработана в русской литературе» (стр. 6).

Сборник «Поэтика кино» продвинул вперед киноведение вообще и особенно теорию монтажа (см. характерное для «нового» периода утверждение: «Роль в кино создается монтажом».— В кн.: *С. Д. Васильев.* Монтаж кинокартины. Л., 1929; см. главу «Монтаж как самостоятельный художественный фактор», стр. 51). Ср., однако, в книге, вышедшей одновременно со сборником: «Следует бороться с распространяющимся за последнее время среди наших лучших режиссеров мнением, что монтаж — главная и чуть ли не единственная форма творчества в кино. Мы не говорим уже о том, что среди людей кино, особенно у нас, распространено наивное мнение [...] что монтаж — это особая стихия, свойственная, в отличие от других видов искусства, только кино» (*Г. Болтянский.* Культура кинооператора. М.— Л., 1927, изд. ГАХН, стр. 56).

Эйзенштейновская теория монтажа, так же как литературная теория Тынянова, утверждала представление о художественном явлении (будь это кинофильм или литературное произведение) как о системе средств, а не о наборе «хороших» средств, настаивала на функциональном значении любой части целого произведения («Сущность кино надо искать не в кадрах, а в сопоставлении кадров [...]» — *С. Эйзенштейн.* Избр. произведения, т. 2. М., 1964, стр. 277). Представляется характерной близость полемического пони-

---

[а] Среди первых попыток научного исследования кино можно назвать книгу Р. Гармса «Философия кино» («опыт философии, эстетики и метафизики фильма»), переведенную на русский язык сразу вслед за выходом на немецком (Л., 1927; издание ГИИИ) и представляющую собой подробный свод точек зрения на новое искусство (см. среди прочего о взглядах О. Шпенглера, стр. 32—33). В ней зафиксировано характерное для западного киноведения тех лет чисто техническое понимание монтажа.

[б] Эта и значительная часть других работ Шкловского о кино вошли в его кн. «За сорок лет» (М., 1965).

мания Эйзенштейном монтажа как столкновения, а не сцепления кадров («За кадром», 1929,— *там же*, стр. 289—290 и др.) и тыняновской мысли о «скачковости» кино (не «связь», а «смена» кадров; см. особенно гл. 10). Постоянное обращение Тынянова в этой работе к вопросу об эволюции приемов кино заставляет увидеть в этом параллель к его пониманию литературной эволюции, формирующемуся в эти же годы. Мысль Тынянова об «окрашенности» одного кадра другим, развившаяся также из литературной его теории (закон «тесноты стихового ряда»), оказывается в прямой близости к мыслям Эйзенштейна о «доминанте монтажа» — и «куске — указателе, который сразу „окрестит“ весь ряд в тот или иной признак» (т. 2, стр. 46).

Концепции Тынянова и Эйзенштейна, имевшие много общих черт, развивались независимо друг от друга, хотя, судя по упоминаниям в сочинениях Эйзенштейна, он с начала двадцатых годов внимательно и сочувственно следит за идеями Тынянова. В те же, видимо, годы состоялось их знакомство; в кратчайшем конспекте широко задуманной Тыняновым автобиографии есть следующая строка: «Кино: Ивановский, Гардин, Фэксы, Эрмлер, Эйзенштейн, Кулешов» (АК). Напомним здесь, что первым и до сих пор наиболее творчески ярким откликом на роман Тынянова «Пушкин» было неотправленное письмо к нему Эйзенштейна, написанное незадолго до смерти Тынянова (ТЖЗЛ, стр. 176—181). Чтение романа (а до этого — статьи «Безыменная любовь») было, как явствует из письма, сильнейшим импульсом для эйзенштейновской концепции цветового фильма (см. указания в «Автобиографических записках» режиссера на стимулирующую роль «блистательной гипотезы» Тынянова).

В статье впервые у Тынянова появляется понятие системы (развитое вскоре в работе о литературной эволюции), причем идея системности сочетается с отчетливо семиотической постановкой вопроса о композиции фильма и языке кино. «Смысловая перепланировка мира» осуществляется в семантической системе фильма постольку, поскольку любой «видимый» (на экране) объект есть «смысловой знак». Киноискусство дает не репродукцию, изображение, а замещение, преображение. Уже в статье «Кино — слово — музыка» была показана специфическая условность пространственно-временных отношений в кино, а здесь — вскрыта смысловая функция этих условностей, они показаны включенными в семантическое поле фильма, способное навязать зрителю язык данного фильмового построения (ср. особенно об ахронности крупного плана). Теоретически чрезвычайно ценными являются суждения Тынянова как «на уровне кадра» (кадр — элемент «целостной динамики» фильма, смысловое присутствие предыдущего кадра в последующем и др.), так и выходящие за пределы кино. В работе, утверждающей «нелитературность» кино, неожиданно плодотворными оказались экскурсы в теорию стиха. Открытый в ПСЯ принцип «единства и тесноты» явлен здесь в новом качестве — некоторой универсалии, позволяющей описать феномен другого искусства.

В статье оказались разработаны некоторые опорные понятия литературного анализа, не раскрытые автором в статьях о литературе,— прежде всего понятия фабулы и сюжета. Тынянов отказывается от определения фабулы как «статической схемы» отношений героев или действия. Сюжет понимается им как результат взаимодействия фабулы — семантики действия и стиля — семантики речи (как сообщающей о действии, так и передающей внефабульные куски). Можно предположить в этой части работы косвенную полемику со статьей (1916) А. Л. Бема «К уяснению историко-литературных понятий» (Изв. ОРЯС, 1918, т. XXIII, кн. 1. Пг., 1919). Отношения фабулы и сюжета в кино, которые по первоначальному замыслу статьи должны были оказаться в ее центре, остались на уровне постановки вопроса.

Работа демонстрирует, кроме прочего, образцы анализа отдельного произведения искусства (на примере анализа фильма) — что также сближает ее с ПСЯ; это и очерк общей теории кино, и методика конкретного анализа.

Работа Тынянова осталась неизвестной большинству европейских теоретиков кино (так, нет упоминаний о ней в кн. Г. Аристарко «История теорий кино», написанной в 1951 г. и широко обозревающей взгляды советских

кинорежиссеров). Недавние переводы см.: «Cahiers du cinema», 1970, № 220—221, «Poetica», 3, 1970 и в кн.: Poetik des Films. Deutsche Einstandsgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten mit einem Nachwort und Anmerkungen. Hrsg. von W. Beilenhoff. München, 1974.

В то же время, однако, можно видеть стимулирующее ее влияние в исследованиях тех, кто был хорошо знаком со взглядами Тынянова. Едва ли не первый отклик на работу «Об основах кино» — в статье Р. О. Якобсона «Упадок кино?» («Listy pro umĕni a kritiku», 1933, № 1, s. 45—49; вошло в его кн.: Questions de poétique. Paris, 1973), где автор отметил: анализ движения и времени в фильме «в глубоком исследовании Тынянова» наглядно показывает, что «каждое явление внешнего мира превращается на экране в знак» (см. также прим. 9). Прямо обращался к работе Тынянова и Я. Мукаржовский в статьях 30-х годов. В статье «К эстетике кино» интерпретируется тыняновский пример смены кадров «человек на лугу — свинья на лугу» (стр. 333—334 наст. изд.); отмечается бóльшая связь кинопространства «с пространственными свойствами поэзии, чем драмы» («K estetice filmu».— Listy pro umĕni à kritiku», 1933, № 1; вошло в его кн.: Studie z estetiky. [Praha], «Odeon», 1966; то же — 1971. См. также прим. 13). В статье «Время в кино», написанной во второй половине тридцатых годов, но опубликованной много позже, Мукаржовский также обращается к работе «Об основах кино», делая из одного примера, приведенного Тыняновым, важные выводы о связи между кинописанием и киноповествованием («Cas ve filmu».— См. «Studie z estetiky»). Обоснованная Тыняновым мысль о «бедности» кино, его плоскостности и бесцветности как конструктивной сущности (т. е. о художественной значимости этих ограничений) повторяется в более поздних работах теоретиков кино — напр., в статье М. Бонтемпелли «Кинематограф» (1931): «Нельзя забывать, что всякое искусство подвергается тем большим опасностям, чем большими возможностями воспроизводить реальную действительность оно обладает» (цит. по кн.: *Г. Аристарко.* История теорий кино. М., 1966, стр. 128); в работе Р. Арнхейма «Кино как искусство» (1932; рус. перевод — М., 1960), подробно показывающей, как несовпадение кинематографического изображения с реальностью (плоскостность, двухмерность, бесцветность, ограниченность кинокадра и т. п.) обусловливает его художественные возможности. Импульс от работы Тынянова, с плодотворной остротой предложившего последующим изучениям проблему художественной значимости «технических» ограничений в киноискусстве, ясно различим у Я. Мукаржовского, блестяще разработавшего в указанных статьях вопросы пространства и времени в кино, и, с опорой на некоторые его положения, у современных исследователей знаковой природы кино.

[1] Ср. у Б. Балаша: «Пользование красками вовсе не обязывает к безусловному, рабскому копированию натуры. Раз кинематография достигла цветного изображения, то она на более высокой ступени снова сделается неверной натуре» («Видимый человек», стр. 86).

[2] Ср. в позднейших исследованиях ту же полемику с метафорой «Великий Немой», исходящую из того, что «„немой“ и „не имеющий языка“ — понятия совсем не идентичные» и т. д. (*Ю. Лотман.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973, стр. 3, 4). См. также прим. 4 к статье «Кино — слово — музыка».

[3] Подробнее полемика с теорией наглядной образности развернута в ст. «Иллюстрации».

[4] Ср. с этим предостережения относительно использования звука в кино, выраженные в декларации С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Г. Александрова «Будущее звукового фильма» (*С. М. Эйзенштейн.* Избр. произведения, т. 2, стр. 315—316). Ср., однако, суждения Р. Якобсона, видевшего в титрах немого кино «элементы чисто литературной композиции»: «Лишь звуковое кино полностью раскрепостило кинематографию. Разница между нынешним фильмом, который течет не прерываясь, и фильмом, разбитым титрами, в принципе такая же, как между оперой и водевилем с куплетами» («Questions de poétique», p. 109).

[5] *А. Чехов.* Дома. Полн. собр. соч. и писем, т. 6. М., 1946, стр. 95.

[6] Деллюк, Луи (1890—1924) — французский режиссер, сценарист и теоретик кино.

[7] Ганс, Абель (р. 1889) — французский режиссер, изобретатель полиэкрана. Из работ, современных статье Тынянова, см. о нем., напр.: *Л. Муссинак.* Рождение кино. Л., 1926, стр. 119—126; *Ф. Шипулинский.* История кино на Западе. М., 1933, стр. 223—233 и др.; *Г. Аристарко.* История теорий кино. М., 1966, стр. 21—43 и др.

[8] Балаш, Бела (Герберт Бауэр, 1884—1949) — венгерский писатель и теоретик кино. См.: *Л. Муссинак.* Указ. соч., стр. 126—131.

[9] Ср. в статье Р. О. Якобсона «Упадок кино?» о конфликте между двумя тезисами — «имеет ли кино дело с вещами или со знаками?» Напоминая об известном делении на знаки и вещи, которые могут быть использованы как знаки, Якобсон пишет: «И как раз вещь (оптическая и акустическая), преобразованная в знак, составляет специфический материал искусства» (указ. соч., стр. 106). Ср. о предметах и ситуациях внешнего мира и знаках языка кино в связи с высказываниями таких режиссеров, как П. Пазолини и А. Тарковский: *Вяч. Вс. Иванов.* О структурном подходе к языку кино.— «Искусство кино», 1973, № 11; эта работа вызвала дискуссию — статьи Е. Левина и Ю. Мартыненко (там же, № 11 и 12). Ср.: *Ф. Папп.* Дубляж sub specie σημιωτικῆς.— В сб.: Фонетика. Фонология. Грамматика. К 70-летию А. А. Реформатского. М., 1971.

[10] Я. Мукаржовский уподобляет кинопространство предложению, выступающему в языке как семантическое единство; подобно тому как ни одно из слов не содержит значения всего предложения, кинопространство «не дано целиком ни в одной из картин, каждый кадр осознается как принадлежащий к единству общего пространства» («Studie z estetiky», стр. 241).

[11] «Действительность, попадая в кино,— недействительна, она формируется так или иначе в шестернях этого машинного искусства. Так и должно быть. Те, кто пытается пронести через кино нетронутую действительность, губят кино и живым стулом рвут полотно экрана» (*В. Каверин.* Разговоры о кино. (Разговор второй).— «Жизнь искусства», 1924, № 2, стр. 22).

[12] Здесь и далее на материале кино Тынянов применяет сформулированный им принцип «единства и тесноты стихового ряда» (ПСЯ).

[13] Иначе у Шкловского — «Поэзия и проза в кинематографе» (в сб. «Поэтика кино»). См. также «О фэксах». Ср. об ощутимости монтажа в статье Я. Мукаржовского «К эстетике кино»: «Последовательность кинопространства (его непрерывность), идет ли речь о смене кадров или о смене последовательности действий, конечно, не автоматически организует плавный переход событий, напротив, динамика развертывания кинопространства создает напряжение, которое и возникает как результат этих смен и смещений кадров». («Studie z estetiky», стр. 244).

[14] Ср. у А. Базена о «невидимом» и «логичном» монтаже как тенденции, противоположной «тому, что принято считать сутью киноискусства», и гармонирующей со звуковым кино (*А. Базен.* Что такое кино? М., 1972, стр. 82, 85—86). Критику теории А. Базена см. у Ю. М. Лотмана («Семиотика кино и проблемы киноэстетики», стр. 78).

[15] «Пропущенная» строфа из «Домика в Коломне» (V, 377).

[16] Русский перевод рассказа был опубликован в сб. «Американская новелла» (Пб., 1923). Ср. также в рассказе В. Каверина «Ревизор» (в его сб.: Воробьиная ночь. М., «Круг», 1927), где неудачный побег, вновь и вновь проигрываемый в помраченном сознании героя, сюжетно изложен как реальность.

[17] См. полемику с этим пониманием: *В. В. Виноградов.* Эволюция русского натурализма. Л., 1929, стр. 55.

[18] Ср. также жанр, обозначенный Тыняновым как «кинематографическая ода» («О фэксах»).

*

О ФЭКСАХ

Впервые — «Советский экран», 1929, № 14, стр. 10. Печатается по тексту газеты.

[1] Ср. статью К. Федина «В поисках русского кино» — «Жизнь искусства», 1924, № 1, стр. 25—26. «Первыми, кому довелось осмыслить кинематографический процесс, объяснить его и сформулировать его законы, были русские» (*А. Монтегю.* Мир фильма. Путеводитель по кино. Л., 1969, стр. 75). Ср. также: *В. Шкловский.* Их настоящее. О советских кинорежиссерах. М.— Л., 1927, стр. 104.

[2] Козинцев, Григорий Михайлович (1905—1973) и Трауберг, Леонид Захарович (р. 1902) — режиссеры, основавшие в 1921 г. (совместно с С. И. Юткевичем) мастерскую «Фабрика эксцентрического актера»; их художественные принципы декларированы были в манифесте «Кинематограф в роли обличителя» (сб. «Эксцентризм». Пг., 1922). См. об этом также в статье В. Шкловского «О рождении и жизни Фэксов» («Гамбургский счет». Л., 1928; вошло в его кн.: За сорок лет. М., 1965); *В. Недоброво.* ФЭКС. Г. Козинцев, Л. Трауберг. М.— Л., 1928; *Е. Добин.* Козинцев и Трауберг. М.— Л., 1963 (здесь же фильмография). См. также воспоминания Г. Козинцева о Тынянове (ТЖЗЛ).

[3] Фильм выпущен в 1926 г. под названием «Чертово колесо».

[4] Фильм выпущен в 1924 г.

[5] Фильм выпущен в 1925 г., режиссеры Ю. А. Желябужский и И. М. Москвин.

[6] Фильм выпущен в 1926 г.

[7] О критике «Шинели» см.: *М. Блейман.* О кино — свидетельские показания. М., 1973, стр. 56—62.

[8] Москвин, Андрей Николаевич (1901—1961); снимал также «СВД» и «Новый Вавилон».

[9] Еней, Евгений Евгеньевич (р. 1890), работал над теми же фильмами.

[10] «Братишка», 1927 г. Сохранился текст выступления Тынянова на обсуждении сценария фильма; цитаты см.: *И. Сэпман.* Тынянов — сценарист.— В кн.: Из истории Ленфильма, вып. 3. Л., 1973, стр. 66—67.

[11] Фильм выпущен в 1927 г.

[12] Оксман, Юлиан Григорьевич (1895—1970) — историк русской литературы (см.: *В. Эджертон.* Печатные работы Ю. Г. Оксмана.— «Russian Literature», 1973, № 5, стр. 5—34), друг Тынянова со времен Венгеровского семинария. Помимо «Шинели» и «СВД» для фэксов предназначался сценарий Тынянова и Каверина «Окно над водой» (АК), сюжет которого построен как столкновение трактовок детективной фабулы, данных с точек зрения разных персонажей. Фильм поставлен не был (*В. Каверин.* «Здравствуй, брат, писать очень трудно...» М., 1965, стр. 149). По устному свидетельству Каверина, большая часть сценария написана им. См. также прим. к статье «О сценарии».

[13] Фильм выпущен в 1927 г. (режиссер А. В. Ивановский; сценарий Ивановского и П. Е. Щеголева).

[14] См. о его съемках: *Н. Кладо.* Три жизни фильма (из воспоминаний).— В кн.: Из истории Ленфильма, стр. 94—99. Ср. также «Киноязык „Нового Вавилона“» в кн.: *В. Шкловский.* Поденщина. [Л.], 1930, стр. 147—151.

*

ТЮТЧЕВ И ГЕЙНЕ

Публикуется впервые. Печатается по рукописи (ЦГАЛИ, ф. 2224, оп. 1, ед. хр. 56). Рукопись представляет собою четыре главы большой — монографического типа — незавершенной работы (1917—1920).

В рукописи авторская дата: 1922 (в конце I главы, поставлена, видимо, в связи с предполагавшейся ее публикацией). Датировку эту, однако, должно оспорить. Уже в письме к С. А. Венгерову от 11 августа 1918 г. Тынянов предлагает в качестве дипломного сочинения работу «Тютчев и Гейне (история встречи и поэтич[еского] взаимодействия)» (ИРЛИ, ф. С. А. Венгерова). В незаконченной статье 1919 г. «О пародии» видны следы внимательного анализа поэтики Гейне (см. прим. к статьям «Достоевский и Гоголь» и «О пародии»). В обоих ранних списках своих неопубликованных работ — от 25 и 27 декабря 1920 г. Тынянов уже называет «исследование „Тютчев и Гейне"». Рукопись монографии вполне подтверждает эти указания. Сохранившиеся черновики некоторых разделов I главы написаны еще по старой орфографии; меж тем в беловой текст они вошли целиком, лишь с небольшой стилистической правкой; один из таких разделов (9-й) был включен в текст более поздний даже непереписанным. Биографические разделы, таким образом, восходят к 1917—1919 гг., а судя по почерку черновиков, и к более раннему времени. Вспоминая о знакомстве с Тыняновым в 1913 г., Ю. Г. Оксман сообщает, что он уже в то время изучал биографию Гейне (архив Ю. Г. Оксмана). К университетским годам относится и большое количество выписок и конспектов литературы по немецкому романтизму и биографии Гейне (ЦГАЛИ, АК). Но и другие главы были написаны гораздо ранее 1922 г. В фонде К. И. Чуковского (ГБЛ, ф. 620) хранится отчет Литературного отдела Дома искусств за 1921 г., в котором значатся два доклада Тынянова: «Гейне в России» и «Блок и Гейне» [a], отражавшие, как позволяет судить тема первого и опубликованный текст второго, содержание II и IV глав монографии. Косвенным подтверждением нашей датировки является то, что в монографии не отражены важные для Тынянова статьи Блока о Гейне 1920 г., которые он рассматривает в «Блоке и Гейне» (1921).

Не позже лета 1921 г. была подготовлена к печати статья «Тютчев и Гейне» (см. прим. к ней в наст. изд.), представляющая собою извлечение из монографии — в том числе и из ее заключительного раздела (сопоставительный анализ стихотворения Гейне «Es treibt dich fort...» и тютчевского «Из края в край...». Кроме этой статьи на основе монографии были написаны еще две работы — «Блок и Гейне» (II ее глава; в сб.: Об Александре Блоке. Пг., 1921) и «Портрет Гейне» (в кн.: *Г. Гейне.* Сатиры. Пер. и предисл. Тынянова, Л., 1927). Сама же монография, как писал Тынянов в анкете 1924 г., не могла быть напечатана в полном объеме «из-за общих издательских условий» (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129).

В статье в «Книге и революции» (1922, № 4) на материале творчества Тютчева и Гейне ставилась прежде всего теоретическая задача — проблема генезиса и традиции. В монографии же выдвигались задачи историко-литературные и биографические — и работа, проясняя историю изучения Гейне в России, сохраняет интерес в обоих этих планах (например, не повторенные в тютчевиане предположения о реальной основе стихотворения «Не верь, не верь поэту, дева...» или напрашивающаяся на дальнейшие разыскания тема: как могли поэты после встречи в Вандсбеке узнавать друг о друге).

---

[a] Один из этих докладов был прочитан, очевидно, на вечере Опояза в Доме искусств 9 марта 1921 г. (афиша вечера в ф. К. Чуковского); последний доклад был повторен в ГИИИ 9 октября 1921 г. (ГИИИ-1927, стр. 44).

Тынянов широко известен как переводчик поэзии Гейне (принципы своих переводов он изложил в статье «Портрет Гейне»). В незаконченной монографии находим неизвестные образчики его переводов художественной и эпистолярной прозы поэта. Работа любопытна еще в одном отношении — как первый известный нам случай, когда Тынянов позволил себе нарисовать некоторые картины рукой беллетриста (ср. пассажи о Мюнхене и мюнхенцах). Не случайно в позднейших планах Тынянова фигурируют темы беллетристических замыслов: «Тютчев в Мюнхене» и «Греч и мать Гейне» (блокноты 1928—1929 гг.— АК).

Вобравшая в себя тексты, отстоящие от времени последней редакции (1920 г.) на несколько лет, работа отразила в известной мере путь формирования научных взглядов Тынянова — от биографизма, близкого к студенческой (1914 г.) работе о «Каменном госте» (см. стр. 513), до формулировок, характерных для раннего Опояза и позже у Тынянова в такой прямолинейной форме не встречающихся (стр. 565, 379). Последние главы характеризуют тот этап стиховедческих штудий Тынянова, который непосредственно предшествовал ПСЯ, и существенно расширяют представления об опоязовском стиховедении.

Публикуемая рукопись по степени обработанности неоднородна. Наиболее законченный вид имеет первая глава, представляющая собой беловую редакцию. Остальные главы — это черновая рукопись, с многочисленными поправками, вычеркиваниями, вставками. Точное место таких вставок в ряде случаев автором не обозначено, и оно отыскивалось нами по контексту. Текст I главы начиная с восьмого раздела и до ее конца подвергся позднейшей авторской правке. Характер этой правки с очевидностью показывает, что она была сделана в связи с предполагавшейся публикацией нескольких разделов в виде самостоятельной статьи. Стилистическая правка нами всюду учтена. Но кроме нее в данных разделах сделано несколько больших сокращений (до полутора машинописных страниц каждое). В связи с тем, что купюры эти носят механический характер и вызваны скорее всего необходимостью уменьшения объема предполагавшейся публикации, они нами игнорировались. В двух случаях были исключены замечания, основывавшиеся на ошибочных датировках и неточных текстах в старых изданиях Тютчева.

[1] Граф А. И. Остерман-Толстой (1770—1857) — троюродный брат матери поэта, Екатерины Львовны, урожд. Толстой. Из Москвы Тютчев выехал 11 июня 1822 г. (*Г. Чулков.* Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева. М.— Л., «Academia», 1933, стр. 19).

[2] Из письма Тютчева Э. Ф. Тютчевой от 22 июля 1847 г. (в подлиннике — по-французски).— «Русский архив», 1898, кн. III, № 12, стр. 561; то же: «Старина и новизна», 1914, кн. 18, стр. 22. Ср. аналогичное сопоставление тютчевской «ненависти к пространству» и ощущения «ненужности» писем в статье Б. Эйхенбаума «Письма Тютчева» (*Б. Эйхенбаум.* Сквозь литературу. Сб. статей. Л., 1924, стр. 51—54; впервые — «Русская мысль», 1916, кн. 3).

[3] Иван Сергеевич Аксаков (1823—1886), поэт, критик и публицист-славянофил, познакомился с Тютчевым (своим будущим тестем) в 1846 г. Его биографический очерк о Тютчеве вышел впервые в 1874 году (в качестве 10-го выпуска «Русского архива» за 1874 г.) и вторым изданием — в 1886 году. Эта работа, дающая глубокий анализ личности поэта и являющаяся первоисточником многих биографических сведений (сопоставимая в этом смысле с книгой П. В. Анненкова о Пушкине), имеет непреходящее значение.

[4] Имеются в виду известные работы В. Брюсова: Ф. И. Тютчев. Летопись его жизни.— «Русский архив», 1903, кн. III, № 11, 12; 1906, кн. III, № 10; Легенда о Тютчеве.— «Новый путь», 1903, № XI; критико-биографический очерк в кн.: Ф. Тютчев. Полн. собр. соч., СПб., [1912].

[5] *И. С. Аксаков.* Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, стр. 71.

[6] Из стихотворения Тютчева «Через ливонские я проезжал поля...» (*Ф. И. Тютчев.* Лирика, т. I—II. Изд. подготовил К. В. Пигарев. М., 1966, т. II, стр. 37. Далее: Лирика I, II).

[7] Из письма Тютчева к Э. Ф. Тютчевой от 27 сентября 1859 г.— «Старина и новизна», кн. 21, 1916, стр. 170, рус. перевод — стр. 163 (особ. паг.).

[8] Там же.

[9] Изложение письма Тютчева к Э. Ф. Тютчевой от 17 сентября 1859 г. Ср. в письме от 20 октября о Петербурге: «Не могу без ужаса думать о том, что скоро буду там же» («Старина и новизна», кн. 21, 1916, стр. 162—163).

[10] См., например: *Вл. Соловьев.* О поэзии Ф. И. Тютчева.— «Вестник Европы», 1895, № 4; *Н. Аммон.* Несколько мыслей о поэзии Тютчева.— «Журнал Министерства народного просвещения», 1899, № 6 (ср. в этой статье сходные с тыняновскими положения о Тютчеве как «страстном обожателе „блаженного" юга, рвущемся туда с холодного севера» — стр. 452); *В. Ф. Саводник.* Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911 (ср.: «У Тютчева чувство природы не совпадало с чувством родины» — стр. 184).

[11] Упоминание автора книги «Россия в 1839 году» в таком контексте — в ключе самого Тютчева; для него А. де Кюстин был примером человека «со стороны», которого «нельзя заподозрить в пристрастии» («Старина и новизна», кн. 18, 1914, стр. 7), но который дерзает судить «весь мир менее серьезно, чем, бывало, относились к критическому разбору водевиля» (из статьи Тютчева «Lettre à m-r le docteur Gustave Kolb», 1844. Цит. по кн.: *К. Пигарев.* Жизнь и творчество Тютчева. М., 1962, стр. 116). О реакции Тютчева на книгу Кюстина см.: *M. Cadot.* L'image de la Russie dans la vie intellectuelle française (1839—1856). Paris, 1967 (в числе других откликов).

[12] Цитата из стихотворения Тютчева «Эти бедные селенья...».

[13] *В. Брюсов.* Ф. И. Тютчев. Летопись его жизни.— «Русский архив», 1903, кн. III, № 12, стр. 651.

[14] Из стихотворения «Вновь твои я вижу очи...».

[15] Неточные цитаты из письма П. В. Киреевского к родным от 23 июля 1830 г. («Русский архив», 1905, кн. II, № 5, стр. 138).

[16] Ср. «Снежные горы», «Альпы», «Яркий снег сиял в долине...».

[17] «Что же касается моего свидания с горами Тегернзее, то оно, конечно, преисполнено было меланхолии. У меня положительно нет более достаточно жизненности, чтобы выносить подобные впечатления» (Тютчев — Э. Ф. Тютчевой, 15 июня 1859 г.— «Старина и новизна», 1916, кн. 21, стр. 152).

[18] Из письма П. В. Киреевского матери, А. П. Елагиной, август 1829 г. («Русский архив», 1905, кн. II, № 5, стр. 115).

[19] Там же.

[20] Кленце Лео фон (1784—1864) — знаменитый архитектор, «великий мастер» (Г. Гейне), построивший в Мюнхене множество зданий.

[21] Корнелиус Петер (1783—1867) — немецкий художник-монументалист, первый директор мюнхенской Академии художеств.

[22] Швантгалер Людвиг фон (1802—1848) — ваятель, автор многих монументальных скульптур в Мюнхене.

[23] См. прим. 34.

[24] Перефразировка слов одного из персонажей третьей части «Путевых картин» Гейне («был все же настолько невежлив, что отрицал в новых Афинах наличие какой бы то ни было аттической соли».— *Г. Гейне.* Собрание сочинений в 10 томах. М., 1956—1959; т. 4, стр. 166. Далее ссылки на это издание даются в сокращении с указанием в скобках римской цифрою тома, арабской — страницы).

[25] Письмо к Э. Ф. Тютчевой от 1 июля 1859 г. («Старина и новизна», кн. 21, 1916, стр. 155).

[26] Там же, стр. 153—157.

[27] Неточность. И. В. Киреевский приехал в Мюнхен и увиделся с Тютчевым только в апреле 1830 г. Приведенная цитата — из письма И. Киреев-

ского к родным от 21 мая 1830 г.— *И. В. Киреевский.* Полн. собр. соч., т. I. М., 1911, стр. 43.

[28] Об этом вспоминал барон К. Пфеффель (*И. С. Аксаков.* Биография Ф. И. Тютчева, стр. 64).

[29] См. письмо П. В. Киреевского к И. В. Киреевскому от 12 сентября 1829 г. («Русский архив», 1905, кн. II, № 5, стр. 124).

[30] «Das ist ein sehr ausgezeichneter Mensch, ein sehr unterrichteter Mensch, mit dem man sich immer gerne unterhält» (*П. Киреевский.* Отрывок из частных писем. О Шеллинге.— «Московский вестник», 1830, ч. I, № 1, стр. 115). О близком и многолетнем знакомстве Тютчева с философом говорят и другие современники: Н. Мельгунов (*Н. Мельгунов.* Шеллинг.— «Отечественные записки», 1839, т. III, отд. VIII, стр. 120), К. Пфеффель (*И. Аксаков.* Биография Ф. И. Тютчева, стр. 319), Ф. В. Тирш (письмо П. В. Киреевского к И. В. Киреевскому от 12 сентября 1829 г.— «Русский архив», 1905, кн. II, № 5, стр. 121).

[31] Тирш Фридрих Вильгельм (1784—1860) — профессор, ректор Мюнхенского университета, известный своим свободомыслием. О «гуманном духе» Тирша, сквозящем «в каждой строке его записок», писал в «Путевых картинах» Гейне (IV, 214).

[32] Из письма к И. В. Киреевскому от 10 сентября 1829 г. («Русский архив», 1905, кн. II, № 5, стр. 119).

[33] Шенк Эдуард фон (1788—1841) — поэт и драматург, сначала министерский советник, а затем министр вероисповеданий и просвещения Баварии; с августа 1828 до 1831 г.— министр внутренних дел.

[34] Баадер Франц Ксаверий (1765—1841), Шуберт Готтхильф Генрих (1780—1860), Окен Лоренц (1779—1851), Геррес Иозеф (1778—1848).

[35] Гейне прибыл в Мюнхен 26 ноября 1827 г. (*F. Mende.* Heinrich Heine. Chronik seines Lebens und Werkes. Berlin, 1970, S. 65. Далее: *F. Mende.* Heine-Chronik.)

[36] Из письма Гейне к Фридриху Меркелю от 1 июля 1827 г. (*H. Heine.* Werke und Briefe. Bd. VIII. Berlin, 1961, S. 272).

[37] См.: *F. Mende.* Heine-Chronik, S. 65.

[38] Гейне писал об этом в письме к Фарнхагену фон Энзе от 28 ноября 1827 г. (IX, 457).

[39] Линднер Фридрих Людвиг (1772—1845) был близок к Гейне по своим политическим взглядам; хорошо зная политическую обстановку Баварии, он помогал Гейне налаживать связи с мюнхенским обществом.

[40] Рахиль (Рахель) Фарнхаген фон Энзе (урожд. Левин, 1771—1883) — жена Карла Августа Фарнхагена фон Энзе (1775—1858) — хозяйка известного в 1830-х годах литературного берлинского салона; была дружна с Гейне и оказывала ему всяческую поддержку (особенно в начале литературной деятельности поэта). Ей был в первых изданиях посвящен цикл «Die Heimkehr» («Опять на родине»). См. о ней в предисловии Гейне ко второму изданию «Книги песен» (I, 324—325).

[41] *H. Heine.* Werke und Briefe. Bd. VIII. Berlin, 1961, S. 311.

[42] Неточная цитата из четвертой части «Путевых картин» Гейне («Италия», гл. X).

[43] «Молодая Палестина» — просветительская организация, созданная молодыми гегельянцами в 1820-х гг. в Берлине.

[44] Ганс Эдуард (1798—1839) — известный философ-гегельянец, юрист, публицист. В 1820-х годах — президент «Общества еврейской культуры и науки» (по его рекомендации туда был в 1822 г. принят Гейне). В 1825 г. (в тот же год, что и Гейне) принял христианство и в 1826 г. стал профессором права Берлинского университета.

[45] Бер Михаэль (1800—1833) — драматург, брат композитора Мейербера.

[46] Шенк (см. прим. 33) подал Людвигу I прошение от своего имени о предоставлении Генриху Гейне профессуры.

[47] Письмо к Э. Шенку от 1 октября 1828 г. (IX, 475).

[48] Дёрринг Фердинанд Иоганн Витт фон (1800—1863) — международный авантюрист, неоднократно сидевший в тюрьмах разных европейских государств. Трезво оценивая Дёрринга, Гейне считал его подходящей фигурой в своей политической игре. См. письмо к Фарнхагену фон Энзе (IX, 465). В вопросе о взаимоотношениях Гейне с Дёррингом следует иметь также в виду вкус поэта к эпатирующей оппозиционности. Ср. его слова о Дёрринге в письме к Вольфгангу Менцелю от 12 января 1828 г.: «Может быть, потому, что все так злы на него, он кажется мне известной величиной» (IX, 460).

[49] Об этом Гейне писал В. Дёррингу 23 января 1828 г. (IX, 462).

[50] Дёллингер Игнац (1799—1891) — историк церкви и церковного права, впоследствии возглавил движение т. из. старо-католиков.

[51] Первая статья Дёллингера появилась в мюнхенском католическом журнале «Эос» 18 августа 1828 г. В 1828 г. он опубликовал еще три статьи против Гейне.

[52] «Ich will keine jesuiten und keine Eositen» (*L. K. Goetz.* Ignaz von Döllinger.— «Beilage zur Allgemeinen Zeitung», 1848, № 261, S. 4).

[53] В «Эосе» против поэта и филолога Иоганна Генриха Фосса (1751—1826) в нескольких статьях выступил И. Геррес. Гейне был на стороне Фосса.

[54] В статье «„Немецкая литература" Вольфганга Менцеля», напечатанной в 1828 г. в «Политических Анналах» (V, 146).

[55] Гейне Шенку от 1 октября 1828 г.—IX, 476.

[56] О том, что он задержится во Флоренции, пока не получит ответа от Шенка, Гейне писал ему самому, а также в тот же день Тютчеву (IX, 478).

[57] Массман Ганс Фердинанд (1797—1874) — профессор, филолог-германист, комментатор средневековых немецких литературных памятников.

[58] О полемике Гейне с поэтом Августом фон Платеном (1796—1835) см. комментарий Н. Я. Берковского к «Луккским водам» Гейне (IV, 483—486).

[59] Слова Людвига Берне; их Гейне приводит в своей книге «Людвиг Берне».

[60] Эти «три сатирические песни о Людвиге Баварском» Гейне называл в письме к Юлиусу Кампе от 29 декабря 1843 г. «самым кровожадным из всего написанного мною» (IX, 149). Перевод Тынянова см. в кн.: *Г. Гейне.* Стихотворения. Л., 1934.

[61] Густав Гейне (1805—1886) за время своей издательской карьеры составил себе состояние и получил титул барона Гейне фон Гельдерн. Самый младший брат — Максимилиан Гейне (1807—1879) выслужил дворянство в России (см. о нем на стр. 367—368).

[62] «Молодая Германия» — литературная группировка писателей и публицистов, возникшая в начале 30-х гг. Она была неоднородна по составу, включая как литераторов умеренно-либеральных взглядов — Т. Мундт (1808—1861), Г. Кюне (1806—1888), Г. Лаубе (1806—1864), так и более радикальных — К. Гуцков (1811—1878), Л. Винбарг (1802—1872). Сочинения этих писателей вместе с сочинениями Гейне были запрещены 10 декабря 1835 г. германским Союзным сеймом (см.: *J. Proelss.* Das junge Deutschland. Stuttg., 1892; Deutsche Literaturgeschichte in Grundzügen. Die Epochen deutscher Dichtung in Darstellungen von L. Beriger, A. Bettex u. a. Bern, 1946; *W. Dietze.* Junges Deutschland und deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz. 3. Aufl., Berlin, 1962. *Ю. Данилевский.* «Молодая Германия» и русская литература. Л., 1969).

[63] Генрих Лаубе — драматург, романист, критик, редактор «Zeitung für die elegante Welt» (в эту газету Гейне, желая поддержать друга, отдал поэму «Атта Тролль»), один из руководителей «Молодой Германии», по словам Гейне, «сверкающий в ней ярче других» (VI, 244).

[64] «Ардингелло, или Счастливые острова» — роман немецкого писателя Иоганна Якоба Вильгельма Гейнзе (1746—1803).

[65] Свободная передача слов Гейне из письма к Иоганну Герману Детмольду от 15 февраля 1828 г. (*H. Heine.* Werke und Briefe, Bd. VII. Berlin, 1961, S. 301).

[66] Амалия — кузина Гейне, с которой он познакомился еще в 1814 г. и встречался потом в Гамбурге; неразделенная любовь к ней — одна из главных тем его ранней лирики. Тереза Гейне — младшая кузина поэта.

[67] Из «Путевых картин» Гейне (ч. III, «Путешествие от Мюнхена до Генуи», гл. IV).

[68] Об Э. Шенке — см. прим. 33 и 46, о Ф. Линднере — прим. 39. Барон Мальтиц Фридрих Аполлониус (Аполлон Петрович) (1795—1870) — поэт, дипломат русской службы, был женат на свояченице Тютчева Клотильде Ботмер (1809—1882). Гейне встречался с ним в 1822—1823 гг., на «вторниках» в известном берлинском литературном салоне Элизы фон Гогенхаузен. Вернер Штейнберг, автор романтизированной биографии Гейне, считает, что Тютчев познакомился с Гейне в салоне Шенка (*W. Steinberg*. Der Tag ist in die Nacht verliebt. Halle, 1957, S. 325—329).

[69] См. письмо П. В. Киреевского к родным от 2 января 1830 г. («Русский архив», 1905, кн. II, № 5, стр. 130—131).

[70] «Русский архив», 1873, стлб. 1994.

[71] *Н. Барсуков*. Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. I. СПб., 1888, стр. 310.

[72] Намек на то, что ее муж, первый секретарь русской миссии в Мюнхене, за отсутствием посланника исполнял в это время должность поверенного в делах (chargé d'affaires).

[73] 1 октября 1828 г. (IX, 477—478).

[74] Письмо от 1апреля 1828 г. См. цитату на стр. 360.

[75] В стихотворении «В которую из двух влюбиться...» речь идет о матери и дочери, а не о двух сестрах. Возможно, «биографическая догадка» Тынянова предполагала изменение поэтом одного из реальных фактов, при сохранении другого — большой разницы лет между сестрами Ботмер.

[76] «Mondscheintrunkne Lindenblüten...».

[77] «Es drängt sie Not, es läuten die Glocken...».

[78] См. прим. 50—52.

[79] «Es haben unsre Herzen...».

[80] «Prolog» («In Gemäldegalerien...»).

[81] А. Керндль, основываясь на дате выезда Тютчева из Мюнхена (28 мая), датирует эту встречу первой половиной июня (*A. Kerndl*. Studien über Heine in Rußland. II. Heine und Tjutčev.— «Zeitschrift für slavische Philologie», Bd. XXIV, Hf. 2, 1956, S. 285); Ф. Менде считает, что она была возможна еще в конце мая (*F. Mende*. Heine-Chronik, S. 81).

[82] Об этом Гейне писал К. Фарнхагену 11 июня 1830 г. (цитату см. на стр. 367).

[83] «Так здесь-то суждено нам было...». Дата действительно оказалась ошибочной — в автографе обозначен 1837 г. (Лирика I, 373).

[84] В VI т. «Современника» за 1837 г. годом 1830-м помечены два стихотворения: «Через ливонские я проезжал поля...» и «Песок сыпучий по колени...».

[85] *И. С. Тургенев*. Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева (*И. С. Тургенев*. Полное собр. соч. и писем в двадцати восьми томах. Соч., т. V. М.— Л., 1963, стр. 424).

[86] Из стихотворения Тютчева «Памяти В. А. Жуковского».

[87] Тынянов цитирует стихотворение по изд. 1854 или 1868 г. В «Современнике», текст которого в наиболее авторитетном издании принят как основной, вторая строка читается иначе: «Его бессмысленный народ» (Лирика I, 99, 376).

[88] На самом деле из Италии Гейне выезжает, лишь узнав о болезни отца (конец ноября); весть о его смерти доходит до него только в Вюрцбурге 27 декабря 1828 г. (*F. Mende*. Heine-Chronik, S. 72).

[89] См. прим. 76.

[90] См. прим. 93.

[91] В мае 1841 г. Об этой встрече Н. И. Греч рассказал в своих «Письмах с дороги по Германии, Швейцарии и Италии» (т. I. СПб., 1843, стр. 15).

[92] Тютчев был в Париже в 1824 г. (*Г. Чулков*. Летопись жизни и творчества Ф. И. Тютчева, стр. 63).

[93] Тютчев навестил Гейне в Париже в 1853 г. См.: *K. A. Varnhagen von Ense*. Tagebücher. Bd. X, S. 323. *А. О. Смирнова-Россет*. Автобиография. М., 1931, стр. 332.

[94] О «Европейце» см.: *М. К. Лемке*. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. СПб., 1909, стр. 67—78; *Л. Г. Фризман*. К истории журнала «Европеец».— «Русская литература», 1967, № 2; *В. Э. Вацуро, М. И. Гиллельсон*. Сквозь «умственные плотины». М., 1972. Предположения о роли в запрещении журнала материалов, связанных с именем Гейне, в литературе не высказывалось. Эту свою мысль Тынянов подтвердил и в более поздней работе — «Портрет Гейне» (указ. изд., стр. 3).

[95] Письмо к А. П. Елагиной.— *Е. А. Баратынский*. Сочинения. М., 1869, стр. 518—519.

[96] Лекции Августа Шлегеля Гейне слушал в Боннском университете в 1820 г.; тогда же он показывал Шлегелю свои поэтические опыты. «Август Шлегель,— писал Гейне в 1826 г.— открыл мне много метрических секретов» (IX, 413).

[97] Фуке Фридрих де ла Мотт (1777—1843) — автор «Ундины», прозаических и драматических произведений в духе «средневекового» романтизма.

[98] Шлейермахер Фридрих-Эрнст-Даниэль (1766(68?) — 1834) — философ-романтик, богослов, филолог. Существует мнение, что он являлся автором одного из первых отзывов на дебютный сборник Гейне.

[99] Мюллер Вильгельм (1794—1827) — поэт, ориентировавшийся на немецкую народную песню (автор песенных циклов «Прекрасная мельничиха» и «Зимнее путешествие», положенных на музыку Шубертом). Речь идет, очевидно, о письме Гейне к Мюллеру от 7 июня 1826 г. (IX, 415).

[100] Рюккерт Фридрих (1788—1866) — поэт и филолог, ученый-востоковед и переводчик; «великолепные песни» Мюллера и Рюккерта упоминаются в «Путевых картинах».

[101] Брентано Клеменс (1778—1842) — поэт-романтик.

[102] Свои расхождения с писателем Л. Берне (1786—1837) Гейне подробно обосновал в книге «Людвиг Берне» (1840). См. также: *Г. Брандес*. Людвиг Берне и Генрих Гейне. СПб., 1899; *P. Santkin*. Ludwig Börnes Einfluß auf Heinrich Heine. Bonn, 1913; *G. Raas*. Börne und Heine als politische Schroftsteller. Gronigen — Den Haag, 1926.

[103] См. прим. 58.

[104] Мотивы и персонажи из «Путевых картин».

[105] *A. Pache*. Naturgefühl und Natursymbolik bei Heinrich Heine. Hamburg und Leipzig, 1904 (разделы «Verhältnis zu Brentano» und «Verhältnis zu Tieck», S. 112—137). Гундольф находил зависимость стиха Гейне от Брентано (*Fr. Gundolf*. Romantiker. Berlin, 1930).

[106] *A. Pache*, указ. соч., S. 120.

[107] *O. Walzel*. Deutsche Romantik. 2. und 3. Aufl. Leipzig, 1912, S. 133—135.

[108] О соотношении поэзии Гейне с поэзией Тика и Новалиса см.: *I. Weiderkampf*. Traum und Wirklichkeit in der Romantik und bei Heine. Leipzig, 1932. Наиболее значительный труд по немецкому романтизму на русском языке — книга Н. Я. Берковского «Романтизм в Германии» (Л., 1973; там же — отдельные замечания об отношениях романтиков и Гейне). См. также ранние работы В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (Пг., 1914) и «Религиозное отречение в истории романтизма» (М., 1919), вызывавшие главным образом полемическое отношение Тынянова и других членов Опояза. Ср. также: *В. Жирмунский*. Гейне и романтизм.— «Русская мысль», 1914, № 5.

[109] «Die Romantik». In: *H. Heine*. Werke und Briefe. Bd. IV. Berlin, 1961, S. 178.

[110] В рукописи далее следует более поздняя вставка, не сведенная с остальным изложением и представляющая собой параллельную разработку вопроса о романтических темах у Гейне: «Совершенно определенно уже в

своем юношеском очерке о „романтике" Гейне заявляет свое отношение к романтическим темам: „Я полагаю, что христианство и рыцарство были только средствами для открытия романтике свободной дороги". Еще определеннее, уже стоя на почве общего вопроса об искусстве, высказывается Гейне позднее: „В искусстве форма — все, материал не имеет никакого значения: Штауб берет с вас за фрак, который он шьет вам из вашего сукна, ту же цену, как и со своим сукном. Он требует платы только за фасон, материал он вам дает бесплатно". Поэтому тематическая сторона для Гейне второстепенна; и величайшую ошибку совершают критики, порою глубокомысленные (Goedicke, Jul. Schmidt), подходя к Гейне с требованиями определенного содержания. Для Гейне форма — все, материал второстепенен. Именно, таким материалом являются для него излюбленные романтические темы. [...] Романтический пейзаж углубленно параллелизирует духовный мир с миром внешним; всюду устанавливаются тайные, почти неощутимые, полные намеков соответствия. Проецирует ли романтик бездны и провалы природы, весь темный иррациональный корень бытия в душу человека (Тик), или наоборот, чудесный строй души человеческой является для него источником аналогий для природы, магически владея ею (Новалис),— прежде всего этот параллелизм полон реального смысла. Разбирая метафоры типичного в этом отношении Гёрреса, Вальцель говорит: „Для него это больше чем метафора, он действительно уверен, что производит новые натурфилософские открытия, когда сравнивает древний и новый мир с древними горами и новыми геологическими образованиями и эту противоположность проводит последовательно до мелочей" (O. Walzel, S. 109). В этом отношении Тютчев — типичный романтик».

[111] Стихотворения: «Mir träumt': Ich bin der liebe Gott...» (в переводе Тынянова: «Мне снился сон, что я господь...»— из цикла «Опять на родине»); «Jüngstens träumte mir...» («Мне вчера приснилось...» — из цикла «Разные»); «Ich hab im Traum geweinet...» («Во сне я горько плакал...» — из цикла «Лирическое интермеццо»).

[112] «Путевые картины». Ч. I. «Путешествие по Гарцу».

[113] Там же. (У Гейне речь идет не об Ильзе, а о другой реке — Боде). Следующие далее примеры — из разных частей «Путевых картин».

[114] «Северное море».

[115] «Идеи. Книга Le Grand», гл. III.

[116] «Италия. I. Путешествие от Мюнхена до Генуи», гл. XII.

[117] «Италия. III. Город Лукка», гл. III.

[118] Возможно, к этим стихам относится следующее примечание, точное место которого в рукописи не обозначено: «Игра космическими грандиозными образами — прием, впоследствии использованный Ницше».

[119] «Италия. III. Город Лукка», гл. V.

[120] «Идеи. Книга Le Grand», гл. VI. К авторскому прим. на стр. 375 см.: *Н. Самуэли.* Гейне и Галеви.— «Книжки Восхода», 1900, № 1.

[121] «Путешествие по Гарцу».

[122] «Die Rose, die Lilie» (из цикла «Лирическое интермеццо»); «Andre beten zur Madonne» (из цикла «Опять на родине»).

[123] «Der Gesang der Okeanieden» («Die Nordsee», II, 5).

[124] *Г. Брандес.* Указ. соч.; *его же.* Гейне.— В кн.: *Г. Брандес.* Собр. соч. Изд. 2-е. СПб. [1908].

[125] Из вариантов к поэме «Атта Тролль». К следующему далее в тексте упоминанию Достоевского см.: *В. Комарович.* Достоевский и Гейне.— «Современный мир», 1916, № 10.

[126] В написанной части монографии к рассмотрению «Бога Аполлона» Тынянов более не обращается.

[127] Фраза представляет собою резюме анализа данного произведения в работе Тынянова 1919 г. «О пародии», где это «одно из самых иронических стихотворений Гейне» рассматривается как пример пародийной несочетаемости элементов целого. В I части стихотворения «ни образы, ни рифмы, ни чередование четырехстопного и трехстопного паузника и не намекает на

иронию». Ее нет, даже несмотря на некоторые прозаизмы II части. «Но как изменился сдержанный паузник благодаря особой ударности окончаний какой комический смысл приобретает нежная тема в связи с однообразными смехотворными рифмами и обили[ем] греческих слов [...] Механически разъяты тема и звуковая ткань стихотворения, независимы, не слиты друг с другом,— и неизбежно комическое впечатление нарушенного равновесия. Комическое впечатление нас не обманывает, и в III части Apollogott оказывается сбежавшим из амстердамской синагоги кантором Файбишем, что поверхненемецки обозначает Apollo» (АК). Ср. реализацию тыняновского понимания поэтики «Бога Аполлона» в его переводе этого стихотворения: *Г. Гейне.* Сатиры. Л., 1927; *Г. Гейне.* Стихотворения. Л., 1934 (несколько иная редакция перевода).

[128] *E. Elster.* Heinrich Heines Leben und Werke.— In: H. Heines sämtliche Werke. Bd. I, Lpz. und Wien, 1890.

[129] Ср. подробный анализ принципов расположения стихотворений в поэтических циклах Гейне в кн.: *U. Belart.* Gehalt und Aufbau von Heinrich Heines Gedichtsammlungen. Bern, 1925.

[130] *M. Ebert.* Der Stil der Heineschen Jugendprosa. Berlin, 1903, S. 21. Ср.: *E. Eckertz.* Heine und sein Witz. Berlin, 1908. О различных формах Witz'а (образный, логический и т. д.) см. в кн.: *E. Elster.* Prinzipien der Literaturwissenschaft. Bd. I, Halle, 1897, S. 331—341; там же история термина (с XVIII в.). Кратко этот вопрос рассматривает в своей книге А. Векмюллер (*A. Weckmüller.* Heines Stil. Breslau, 1934 — см. особенно раздел «Der kurze Witz» в связи с «Harzreise»).

[131] О фрагменте у Гейне см. также у Эберта (указ. соч.), не вкладывавшего, впрочем, в это понятие, подобно Тынянову, жанрового содержания. На теоретическое осмысление этой проблемы Тыняновым, несомненно, оказали влияние идеи о фрагменте Фр. Шлегеля.

[132] Третья строка из указ. стихотворения.

[133] Из стихотворения «Die Rose, die Lilie...» У Гейне: «Sonne — Liebeswonne». Все следующие слова рифмуют внутри 4-го стиха этого стихотворения. Ср. перевод В. Зоргенфрея: «Иная, родная, моя неземная» (I, 57). Это же стихотворение, как пример удачной «игры с банальностью», приводит В. Шкловский в кн. «Розанов» (Пг., 1921, стр. 10; «О теории прозы». М., 1929, стр. 229).

[134] Ср.: *D. Čyževskyj.* Tiutčev und die deutsche Romantik.— «Zeitschrift für slavische Philologie», Bd. IV, 1927, Doppelheft 3/4.

[135] Современные датировки см.: Лирика II, 356, 344; Лирика I, 431.

[136] Роль такого сохранения в общей семантике стихотворения отметил еще А. Потебня («Из записок по теории словесности», Харьков, 1905, стр. 69); ср. анализ Л. В. Щербы в его известной статье (*Л. В. Щерба.* Избр. работы по русскому языку. М., 1957, стр. 98—99); *В. В. Виноградов.* Русский язык. М., 1972, стр. 60—61. См. также: *Л. С. Выготский.* Мышление и речь. М.— Л., 1934, 273—274; *А. В. Федоров.* Лермонтов и Гейне.— Уч. зап. Первого ленинградского гос. пед. ин-та иностр. языков. Т. I, 1940, стр. 124—126; *он же.* Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, стр. 269; *Н. Берковский.* «Книга песен» и переводы русских поэтов.— В кн.: *Г. Гейне.* Книга песен. Переводы русских поэтов. М., 1956, стр. 9—10; *Я. И. Гордон.* Гейне в России. Душанбе, 1973, стр. 82—90. Е. Рубинова высказала предположение о зависимости лермонтовского перевода от тютчевского (*Е. Рубинова.* О значении переводов Тютчева из Гейне.— Уч. зап. Казахского ун-та, т. XXXIV, вып. 3, 1958).

[137] Предпоследняя строка в первой публикации стихотворения («Галатея», ч. XVIII, 1830, № 40), ныне принятой за основной текст (см. Лирика, II, 62), читается так: «И звезды светят холодно и ясно». Тынянов пользуется вариантом списка, который одно время принимался за автограф. (См.: *Ф. И. Тютчев.* Полное собр. стихотворений. Ред. и комм. Г. Чулкова. Т. I. М.— Л., 1933, стр. 334).

[138] Имеется в виду фонетическая близость слов «бубны» и «Buben» (мальчики).

[139] Ср. иное понимание этой проблемы у В. Виноградова и его полемику относительно возможности употребления здесь термина «прием» (*В. В. Виноградов*. Эволюция русского натурализма. Л., 1929, стр. 102–105).

[140] Вольная цитата из заметки Пушкина «О причинах, замедливших ход нашей словесности» (1824).

[141] См.: *А. де Кюстин*. Николаевская Россия. М., 1930, стр. 169.

[142] «Конь морской».

[143] «Gewitter» («Гроза») — из второго цикла «Северного моря».

[144] «Die Heimkehr», № 10.

[145] «Die Botschaft» («Гонец») из цикла «Романсы» книги «Страдания юности».

[146] «Anno 1829». Тыняновский перевод этого стихотворения см. в обоих указ. сборниках его переводов из Гейне.

*

ПРЕДИСЛОВИЕ К КНИГЕ «АРХАИСТЫ И НОВАТОРЫ»

Печатается по тексту АиН.

В архиве Тынянова сохранился другой вариант предисловия к АиН. Приводим бо́льшую его часть: «В этой книге я собрал свои теоретико-литературные и историко-литературные работы за 7 лет[a]. 7 лет — довольно большой срок для человека, изучающего литературу, и даже вообще для человека. Просмотрев свои работы, я со многим в них не согласен. Так, напр., положение моей же теперешней статьи о том, что сличение разных похожих текстов (классический прием старых историков литературы) не доказывает родства писателей и произведений, в более ранних статьях не проводится. Тексты сличаются. Прошу читателя смотреть на эти цитаты только как на иллюстрации к положениям. Поправлять их, однако, значило для меня писать новую книгу, что я и надеюсь сделать.

Для самого автора лучший порядок статей был бы хронологический. Например, статьи о Тютчеве, где я постепенно добирался до жанровой и стилистической сущности явления,— должны бы следовать именно в порядке хронологическом, п[отому] ч[то] они не столько дополняют друг друга, сколько изменяют постановку вопроса. На первом месте я поставил бы первую свою работу о Дост[оевском] и Гоголе, где впервые натолкнулся на понятие соотнесенности произведения с литературным рядом своего времени; на последнее же — работы, стоящие в сборнике впереди, в которых эта соотнесенность привела меня к формулировке понятия функции и к утверждению о том, что самое понятие „литература" есть понятие изменяющееся, эволюционирующее. Читателю я предложил бы в этом случае проделать со мною вкратце ту работу, к[оторую] я сам проделал. Все это заставило меня расположить статьи иначе — по темам. [...] Ввиду того, что несколько критических статей, которые случилось мне написать, не многим отличаются от моих историко-литературных статей [...] я включил их в сборник» (АК).

Одно из первых упоминаний о замысле сборника — в письме к В. Б. Шкловскому, датируемом нами концом января — началом февраля 1928 г.: «Кончу „Вазира", буду работать над книгой статей, хочу издаться. Вот и у меня будет научная книжка. Ничего не доработано, только начато.

---

[a] Т. е. со времени выхода брошюры «Достоевский и Гоголь».

Случился у нас перерыв, который случайно может оказаться концом. Во всяком случае, похоже» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 723). В одном из не дошедших до нас писем Шкловский, по-видимому, давал общую оценку работе Тынянова, и в ответ Тынянов писал: «То, что я пишу только об архаистах, меня очень поразило. Неужели это так? Я этого как-то не замечал. Очень забавно и, кажется, верно» (март — апр. 1928 г.) В следующем письме: «Выдумай название для сборника моих статей, сам не могу». В письме, написанном в октябре 1928 г., сообщающем о работе над корректурой сборника: «Названия и книги нет» (в этом же письме — резкая авторская оценка книги, см. прим. к тезисам «Проблемы изучения литературы и языка»). О первоначальном названии говорят в мемуарах Шкловский («Я предлагал другое название, которое выразило бы его мысль еще ясней: „Архаисты — новаторы“. А. А. Ахматова была со мной в этом согласна».— В кн.: *В. Шкловский.* Собрание сочинений. Т. 3. М., 1974, стр. 608) и Р. О. Якобсон, упоминающий «том статей „Архаисты — новаторы“ [...] усвоивший обесцвеченное название „Архаисты и новаторы“» (АК). В письме от 30/X 1928 г. из Берлина (ГБЛ) Тынянов спрашивал сотрудника ГИЗа А. М. Варковицкую, «как идет сборник статей», и просил заключить предисловие благодарностью Н. Л. Степанову.

Судя по дарственным надписям, книга вышла не позднее начала февраля 1929 г. Первый из известных нам отзывов — в письме Шкловского Тынянову от 4 марта 1929 г.: «Архаисты — очень хорошая книга, еще не вполне раскрытая даже автором. Литература вневременна, т. е. она не рояльна, а органна — звук продолжается. И есть таким образом одновременность причин и следствия, т. е. люди сменяются, но продолжают носиться. Дон-Кихот одновременен Тургеневу. Об эволюции здесь говорить трудно, так как нет признаков улучшения, вернее, нужно говорить о передвижении системы или о движении внутри пейзажа. Изменяются не вещи, а угол зрения. Но и вещи изменяются. Недостаток „Архаистов и Пушкина“ — это (методологически правильная) изолированность двух линий, стереометрическая задача решена на плоскости. Может же быть, то, что мы называем архаизмом, и то нечто, что ты в своей работе совсем не называешь, но противопоставляешь архаизму,— это только частные случаи большой соотнесенности, может быть и не парной. Вообще, очень хорошая книга. Правильно, что она толстая и стоит 6 рублей» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441).

9 января 1944 года на вечере памяти Тынянова в ленинградском Клубе писателей Б. В. Томашевский говорил о «Архаистах и новаторах»: «Книга эта не отразила вполне всего богатства мысли Тынянова. Тот, кто общался с ним и помнит его не только остроумный, но просто умный, живой, темпераментный разговор, знает, насколько богата была мысль Юрия Николаевича. [...]. Книга „Архаисты и новаторы“ — это книга, которая останется навсегда. Конечно, ничто в истории литературы не остается навсегда нетронутым. Наука никогда не претендует на вечность. В науку всегда вносятся новые поправки, новые концепции, но осмысление эпохи, которую изучал Юрий Николаевич, не сможет идти вперед помимо концепции Юрия Николаевича. Это стало отправной точкой для всех, занимающихся этой проблемой. Точка зрения Юрия Николаевича, парадоксальная по тому времени, теперь вполне усвоена нашей историко-литературной мыслью. Это проблема борьбы архаистов с новаторами в начале XIX в. А концепция Юрия Николаевича охватывает период гораздо больший — начиная с XVIII в. Эта концепция стала теперь настолько общепринятой, что многие даже не знают, откуда она идет, настолько она стала естественной и последовательной. А в то время, когда писал Юрий Николаевич об этом, эти идеи проводились не так легко, они проникали с большим сопротивлением, встречали большую борьбу, потому что они были свежи, новы, смелы и казались парадоксальными» (цит. по стенограмме, хранящейся у П. Г. Антокольского).

Предисловие заканчивается словами благодарности «прежде всего Виктору Шкловскому и Борису Эйхенбауму». Им же были посвящены теоретические статьи, открывавшие сборник. Такое введение двух этих имен в книгу было данью десятилетней дружбе и тесному научному сотрудничест-

ву. Первостепенным источником для изучения отношений Тынянова и Шкловского служит частично сохранившаяся их переписка — замечательный не только биографический, но и литературный документ, закрепивший историю взаимных сближений и расхождений двух ученых (о значении этих коллизий для научной жизни 20-х годов см. во вступ. статье). «Ты знаешь, как я тебя люблю,— писал Тынянов 31 марта 1929 г.,— мне очень трудно представить свою жизнь без тебя. А новых друзей в нашем возрасте уже не приобретают, только соседей в поезде». И в том же году: «Очень тебя люблю и неизменно восторгаюсь тобой. Моя жизнь не удалась бы, если б тебя не встретил» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 724).

Характерна запись в дневнике К. И. Чуковского от 19 декабря 1935 г. о встрече с Тыняновым накануне: «Много говорили о Шкловском. „Мы опять помирились, и он прислал два замечательных письма... Я вам покажу... Это такая прелесть... ах, если бы издать Витины письма, все бы увидели, какой это писатель...“». Интенсивное внимание к работам друг друга, отразившееся в этих письмах, находит в некоторых случаях выражение в обобщающих взаимных оценках. «Писать и говорить о том, что ты большой писатель и большой ученый, людям стыдно,— писал Тынянов в начале 1929 г.— Это для них либо недостаточно оригинально, либо сердит, мешает им быть второго сорта. [...] Когда говоришь с тобой, все первого сорта. Это вовсе не любовь к тебе, а только литературный факт. И разумеется, все это видят и знают. [...] Каждый, кто тебя ругает, если б его спросить, хочет ли он с тобой поменяться, раздумывал бы не больше 1 минуты (на удивление)» [6]. Письма Тынянова сохранили след замысла его статьи о Шкловском, относящегося ко времени подготовки и выхода АиН: «Издаем книжку о тебе, я пишу статью» (январь — начало февраля 1928 г.). «Пишу о тебе, о твоем „спокойном“ и взрослом периоде (уже начался)» (конец апреля — начало мая 1928 г.). «Спешно провожу книжку о тебе в Изд-ве писателей. Завтра буду говорить о крайнем сроке. Боря пишет о тебе, я тоже. Надеюсь, быстро удастся издать» (начало 1929 г.). «Пишу черновик о тебе» (27 марта 1929 г.). Задуманный сборник не был издан; статья Б. Эйхенбаума «О Викторе Шкловском» вошла в его книгу «Мой временник», вышедшую в том же году; «черновик» Тынянова сохранился в его архиве: «Я довольно часто думаю о Викторе Шкловском, и не потому, что нас связывает дружба,— в большом, и даже порою враждебном значении этого слова. Я думаю о нем как о писателе нового типа. У него есть данные для этого. Совсем новые, совсем голые явления не выживают. Судьба их плодовита для других, другие едят ее. Так съели, как тотем, Хлебникова. Нужна какая-то смесь, даже неразбериха, чтобы не оказаться вне литературы, быть с нею связанным. Потом постепенно отшелушиваются „краски ветхие“, „заблуждения“, и появляется лицо.

Рупором Виктору Шкловскому послужили его голые человеческие ладони, потому что другого материала не оказалось под руками. Как когда-то Карамзин, он сложил свои вещи и написал „Сентиментальное путешествие“. Его голос услышали. Как аптечная смесь, явилось остроумие. Шкловский — блестящий и очень традиционный остроумец. Петр Андреевич Вяземский читал бы его не без удовольствия. Смесь, нужная для того, чтобы глотать пилюли, мстит за себя. Виктору Шкловскому — остроумцу не жаль вещей: ему важно ощутить себя в вещи, свое отношение ему дороже. Это и называется сентиментализмом, и все настоящие сентименталисты были остроумцами.

Молодежь смотрит ему в глаза и ждет неожиданностей. Соблазн у него большой. Если бы Виктор Шкловский был только остроумным писателем,

---

[6] Ср. в статье Б. Эйхенбаума «О Викторе Шкловском»: «Людям, не связанным с ним профессиональной или исторической дружбой, трудно переносить его присутствие в литературе» (*Б. Эйхенбаум.* Мой временник. Изд-во писателей в Ленинграде, 1929, стр. 131).

его, может быть, любили бы больше, но он не был бы новым писателем. В остроумии есть тонкость, которая очень быстро оказывается ненужной, методы остроумия однообразны. У Шкловского есть уже грозные эпигоны-фельетонисты, живые его цитаты. Есть у него уже и Шаликовы — „землянички". Но Шкловский работает на близком материале — что лежит у него под руками, то поступает к нему в работу. Поэтому он сомневается, когда не знает, что ему делать с незнакомой вещью, и в этом его сила. Остроумцы скользят по факту и скоро его забывают, у него память большая. „Техника писательского ремесла", небольшая книжка, не вызвавшая особого шума, написана спокойно. Я думаю, что сентименталист и остроумец медленно и верно уходит из его комнаты. Остается человек спокойный и тревожный еще, может быть, грустный, а может быть и негрустный, много видевший. В последней книге — „Гамбургский счет" — в остроумии уже совсем другое,— оно обратилось в сближение далеких понятий,— и это сближение остается, а остроумие уходит» (АК; последняя фраза зачеркнута).

Итогом многолетней параллельной работы должен был стать совместный широко задуманный труд. Усиленные занятия Тынянова теорией в конце 20-х годов мыслились им как преддверие к большому систематическому труду по истории русской литературы. Он писал Шкловскому в начале 1928 г.: «Созрели для своей „истории литературы", которую напишем и которая мало будет похожа на Овсянико-Куликовского и Грузинского»; весною того же года: «Очень рад, что ты взялся за старую литературу. Надо будет написать обо всем XVIII—XIX веке. Я могу взять часть о поэзии». В следующем письме замысел совместной истории литературы приобретает конкретность: «Письмо твое (последнее) — полная программа истории литературы. Сводить искусственно не будем, но будем следить за прослойками, за самой работой („черновики", „журналы", материалы и т. д.), а не только за результатом, и ущупаем». И там же: «Рад, что ты мозгуешь историю литературы. Не нужно доставлять никому радости своим отсутствием, нерасчетливо». Осенью 1928 г. Тынянов пишет: «Будем изучать и писать два года, не торопясь, каждый день. Нужно организовать учеников и платить им за работу, только самостоятельных статей от них не нужно. Приезжай, золото, посоветуемся». 15 ноября 1928 г. Шкловский писал Тынянову, уехавшему лечиться в Берлин: «Очень думаю об истории литературы. В 18-м веке, а также в 30-х годах кое-что начинаю понимать». В эти же дни Тынянов писал ему: «Над чем будешь теперь работать? Я думаю об истории литературы. Хочу поговорить с Романом Якобсоном о ней». Вернувшись в конце января 1929 г. в Ленинград, Тынянов писал Шкловскому: «Считаю твою книгу о Комарове началом истории литературы [...] Условимся: журналов не читать [в письме речь шла о „ругательных статьях"], сидеть и работать над историей литературы». Р. О. Якобсон писал Шкловскому 20 января 1929 г.: «Юрий обещал мне очень интересную статью — итоги формального изучения истории русской литературы. Это, так сказать, предварительная схема той коллективной истории русской литературы, которую вы проектируете» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 795). Еще в ноябре 1928 г. Шкловский писал Эйхенбауму о только что вышедшей его книге «Лев Толстой. Кн. I. 50-е годы» (Л., 1928): «Эта книга — в скрытом виде — история русской литературы, глава из нее» (*В. Шкловский.* Поденщина. Л., 1930, стр. 218).

Весной 1929 г. этот замысел приближался к организационно-издательской стадии: «Вчера беседовали со мной в ГИЗе о затеваемой нами истории литературы,— писал Тынянов Шкловскому 9 апреля,— очень заинтересованы и не хотят выпускать из рук. Сватали кой с кем, а я уклонялся и возражал, что невесты какие, очень быстро прогорают, и что они, пожалуй, станут халтурить, и что знания фактов у них нет, а мы хотим сделать серьезное дело. Просили частным порядком представить научный план всего издания и организационный план. Приеду к тебе, вместе выработаем и пошлем Боре на обсуждение. Дело, по-видимому, может вполне осуществиться, если будем работать». (Сведения об этом же замысле, зафиксированные Б. Эйхенбаумом, см. в прим. к статье «О литературной эволюции».) Одно из последних упоминаний о нереализованном замысле — в шуточном

стихотворном послании Тынянова к Шкловскому от 29 ноября 1929 г.:

Как приедешь, надо зачинать «Историю»
В трех томах, назло Винокуру Григорью.
В „Славише Рундшау“ мене он облаял,
Прямым идьотом, [...], представил»

(речь идет о резко отрицательной оценке статьи Тынянова «Пушкин», см. прим. к статье «Мнимый Пушкин»).

Дружба с Б. Эйхенбаумом началась в те же годы, что и со Шкловским. Первые записи о Тынянове в дневнике Эйхенбаума сделаны позднее, в 1922 г.: «18 июня. Хороший разговор с Тыняновым — нам очень легко с ним понимать друг друга»; 9 июля — «очень хорошо мы беседуем с Юрием Николаевичем. Каждая беседа очень много дает,— мы легко понимаем друг друга» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 244). Их близость обнаруживается в эти годы как в темах и концепциях, так и в некоторых конкретных наблюдениях — см. «Стиховые формы Некрасова» Тынянова и «Некрасов» Эйхенбаума, «Вопрос о Тютчеве» (и отчасти статья «Тютчев и Гейне») — и раздел о Тютчеве в «Мелодике русского лирического стиха». Иногда они выступали вместе, оказываясь в отношениях диалога (см. прим. к статье «Журнал, критик, читатель и писатель»).

31 марта 1940 г. Тынянов писал Шкловскому, что собирается издавать том «Избранного» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 726). Двумя неделями раньше Эйхенбаум сообщил Шкловскому: «Юра подготовляет собрание своих сочинений, а я буду писать статью. Мне приходилось в этом году выступать по радио о нем» (ЦГАЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 783). 29 декабря 1940 г. Эйхенбаум писал Тынянову: «Вот уже настоящие сороковые годы, а мы — люди 20-х годов, вроде... Вроде кого? И сравнить-то не с кем! Я — вроде Жуковского: родился в 80-х годах, и дожил вот уже до 40-х. Если продолжать сравнение, то я еще даже и не женился. Придумай сравнение для себя [...]. Моя статья о тебе набрана и появится, кажется, в № 12 „Звезды“» (АК). Статья появилась в «Звезде», 1941, № 1 (вошла в ТЖЗЛ и ЭПр); том избранной прозы Тынянова вышел в мае 1941 г. без статьи Эйхенбаума. Письмо Эйхенбаума — по-видимому, единственное сохранившееся из его писем к Тынянову (29 писем Е. А. Тыняновой и Тынянова к Эйхенбауму за 1924—1943 гг. хранятся в архиве Эйхенбаума — ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 611).

21 февр. 1940 г. Шкловский писал Эйхенбауму: «Итак, дружны мы с тобой, и даже ссорились лет 25. Шло время, построили мы науку, временами о ней забывали, ее заносило песком. Ученики наших учеников, ученики людей, которые с нами спорят, откроют нас. Когда будут промывать библиотеки, окажется, что книги наши тяжелы, и они лягут, книги, золотыми, надеюсь, блестками, и сольются вместе, и нам перед великой русской литературой, насколько я понимаю дело, не стыдно» (ЦГАЛИ, ф. 1527, оп. 1, ед. хр. 650).

[1] Вопрос о языке филологической науки неоднократно ставился в связи с работами Тынянова, Шкловского и Эйхенбаума. Ср. упрек А. Г. Горнфельда: «свой кружковой жаргон они представили как научную терминологию» («Литературные записки», 1922, № 3, стр. 5) и возражение ему в письме в редакцию «Литературных записок», подписанном Эйхенбаумом, Тыняновым и Томашевским: «Русский язык подвергается сейчас сильному изменению. Было бы странно, если бы этот процесс не коснулся научного языка. Новые проблемы и понятия требуют новых слов, а хороша ли или плоха эта новая терминология — вопрос совсем другой» (ЦГАЛИ, ф. 155, оп. 1, ед. хр. 527). См. также в статье Эйхенбаума «Вокруг спора о „формалистах“» («Печать и революция», 1924, № 5, стр. 5—6) и Томашевского — «Формальный метод» (в сб.: Современная литература. М., 1925, стр. 151), настаивавших на неизбежности терминологических новшеств и трудностей. О роли специального языка в деятельности «творческого сообщества» см.: *Вяч. Вс. Иванов*. Знаковые системы научного поведения.— НТИ, серия 2,

1975, № 9. Из современных откликов на терминологию Опояза ср., например, в рецензии П. М. Бицилли на книгу Шкловского «Матерьял и стиль в романе Льва Толстого „Война и мир"»: «У них несомненно влечение к педантизму, к условному, ненужному жаргону, „остраняющему" самые избитые утверждения, к игре в ученость, особенно странную у людей действительно ученых, каков автор» («Современные записки», 1930, кн. 42, стр. 538). Следует, однако, иметь в виду оговорку Тынянова в анкете от 27 июня 1924 г.: «Из современных критиков и исследователей *по методу* мне близки Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум (не по стилю)» (ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 129).

[2] Статья «Промежуток» (см. прим. к ней в наст. изд.).

[3] «Ода его сиятельству графу Хвостову» и «Архаисты и Пушкин». Эти статьи были объединены автором уже при первой публикации «Архаистов и Пушкина» (сб. «Пушкин в мировой литературе». Л., 1926).

[4] «Блок и Гейне», 1921 (см. прим. к статье «Блок» в наст. изд.).

[5] Николай Леонидович Степанов (1902—1972) — историк русской литературы, ученик Тынянова.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Стиховые формы Некрасова 18
«Извозчик» Некрасова 28
Тютчев и Гейне 29
Вопрос о Тютчеве 38
О композиции «Евгения Онегина» 52
Мнимый Пушкин 78
«Аргивяне», неизданная трагедия Кюхельбекера 93
Блок 118
Записки о западной литературе 124
«Серапионовы братья». Альманах I 132
Георгий Маслов 136
«Литературная мысль». Альманах II 139
«Петроград». Литературный альманах, I 142
Сокращение штатов 144
Журнал, критик, читатель и писатель 147
Литературное сегодня 150
Т. Райнов. «А. А. Потебня» 167
Промежуток 168
О Маяковском. Памяти поэта 196

ПОЭТИКА

Достоевский и Гоголь (к теории пародии) 198
Ода как ораторский жанр 227
Предисловие к книге «Проблема стиховой семантики» 253

Литературный факт 255
О литературной эволюции 270
Проблемы изучения литературы и языка 282
О пародии 284
Иллюстрации 310

КИНО

Кино — слово — музыка 320
О сценарии 323
О сюжете и фабуле в кино 324
Об основах кино 326
О фэксах 346

ПРИЛОЖЕНИЯ

Тютчев и Гейне 350
Предисловие к книге «Архаисты и новаторы» . . . 395
Комментарии 397
От составителей 397
Принятые сокращения 403

Ю. Н. ТЫНЯНОВ

ПОЭТИКА
ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
КИНО

*

Утверждено к печати
Комиссией по истории филологических наук
Отделения литературы и языка
Научным советом по истории мировой культуры

*

Редактор издательства *И. Г. Древлянская*
Художник *С. А. Данилов*
Художественный редактор *Т. П. Поленова*
Технические редакторы *А. М. Сатарова*,
Р. Г. Грузинова
Корректоры *Л. С. Агапова*, *В. А. Гейшин*

*

Сдано в набор 25/IV 1975 г.
Подписано к печати 31/XII 1976 г.
Формат 60×90[1]/16. Бумага типографская № 1.
Усл. печ. л. 36,0. Уч.-изд. л. 43,1.
Тираж 50000. Т-22615. Тип. зак. 2207.
Цена 3 р. 25 к.

Издательство «Наука»
103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

СПИСОК ОПЕЧАТОК И ИСПРАВЛЕНИЙ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
381	1 сн.	Чувствительная	Чувственная
393	1—2 св.		Строки следует поменять местами
399	9 св.	20 декабря	20 февраля
399	10 св.	10 февраля	10 декабря
407	1 сн.	«Методике	«Мелодике
426	29 сн.	«Курсанты	«Куранты
445	5—6 св.	стихотворения	стихотворений
448	20 св.	ф. 156	ф. 155
481	21 сн.	работ поэта	работ о поэте
551	24 сн.	кадром	кадрам

Ю. Н. Тынянов